DIE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON
RICHARD MUTHER

EDOUARD MANET
UND SEIN KREIS

[illegible]

B M

C

DIE KUNST · SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN · HERAUSGEGEBEN VON · RICHARD MUTHER ·

· SIEBENTER BAND ·

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen:

Band I: LUCAS CRANACH von RICHARD MUTHER.

Band II: DIE LUTHERSTADT WITTENBERG von CORNELIUS GURLITT.

Band III: BURNE-JONES von MALCOLM BELL.

Band IV: MAX KLINGER von FRANZ SERVAES.

Band V: AUBREY BEARDSLEY von RUDOLF KLEIN.

Band VI: VENEDIG ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER.

Band VII: EDOUARD MANET UND SEIN KREIS von JUL. MEIER-GRAEFE.

Band VIII: DIE RENAISSANCE DER ANTIKE von RICHARD MUTHER.

Band IX: LEONARDO DA VINCI von RICHARD MUTHER.

Band X: AUGUSTE RODIN von RAINER MARIA RILKE.

Band XI: DER MODERNE IMPRESSIONISMUS von JUL. MEIER-GRAEFE.

Band XII: WILLIAM HOGARTH von JARNO JESSEN.

Band XIII: DER JAPANISCHE FARBENHOLZSCHNITT, Seine Geschichte — sein Einfluss von FRIEDR. PERZYŃSKI.

Band XIV: PRAXITELES von HERMANN UBELL.

Band XV: DIE MALER VON MONTMARTRE [Willette, Steinlen, T. Lautrec, Léandre] von ERICH KLOSSOWSKI.

Fortsetzung auf nächster Seite.

BARD, MARQUARDT & CO. BERLIN W. 57.

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen ferner:

Band XVI: BOTTICELLI von EMIL SCHAEFFER.

Band XVII: JEAN FRANÇOIS MILLET von RICHARD MUTHER.

Band XVIII: ROM ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER.

Band XIX: JAMES Mc. N. WHISTLER von HANS W. SINGER.

Band XX: GIORGIONE von PAUL LANDAU.

Band XXI: GIOVANNI SEGANTINI von MAX MARTERSTEIG.

Band XXII: DIE WAND UND IHRE KUNSTLERISCHE BEHANDLUNG von OSCAR BIE.

Band XXIII: VELASQUEZ von RICHARD MUTHER.

Band XXIV: NÜRNBERG von HERMANN UHDE-BERNAYS.

Band XXV: CONSTANTIN MEUNIER von KARL SCHEFFLER.

Band XXVI: ÜBER BAUKUNST von CORNELIUS GURLITT

Bd. XXVII: HANS THOMA von OTTO JULIUS BIERBAUM.

Bd. XXVIII: PSYCHOLOGIE DER MODE von W. FRED.

Weitere Bände in Vorbereitung.

Jeder Band, in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen, kartoniert . . . . à Mk. 1.25.
ganz in Leder gebunden . . . . à Mk. 2.50.
Liebhaber-Ausgabe, ganz in Leder gebunden à Mk. 10.—.

BARD, MARQUARDT & CO. BERLIN W. 57.

DIE ERSTEN FÜNFZIG EXEMPLARE DIESES BANDES WURDEN AUF MIT DER HAND GESCHÖPFTEM BÜTTEN-PAPIER — DIE ILLUSTRATIONEN AUF KAISERLICH JAPAN-BÜTTEN — ABGEZOGEN. DIE IN EINEN APARTEN, KOSTBAREN GANZLEDER-EINBAND GEBUNDENEN EXEMPLARE DIESER LIEBHABER-AUSGABE SIND VON 1 BIS 50 EINZELN MIT DER HAND NUMERIERT. DER PREIS EINES SOLCHEN EXEMPLARS BETRÄGT ZEHN MARK.

AUCH DIESE LIEBHABER-AUSGABE DER „KUNST" KANN DURCH JEDE BUCHHANDLUNG BEZOGEN WERDEN

EDOUARD MANET



Photo Durand-Ruel. *Paris, Privatbesitz.*

LE REPOS

Oelbild.

DIE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON

RICHARD MUTHER

MANET UND SEIN KREIS

VON

JUL. MEIER-GRAEFE

MIT ZWEI PHOTOGRAVÜREN UND SIEBEN VOLLBILDERN IN TONÄTZUNG

Zweite leichtveränderte Auflage

BARD. MARQUARDT & Cº

Meinem lieben Leu

Paris, Weihnachten 1902

DIE IMPRESSIONISTEN

WAS das an zeichnerischen Grundelementen arme 19. Jahrhundert allein für sich an linearer Erfindung in Anspruch nehmen kann, deckt sich mit Millet. Man findet schwerer einen einzigen Namen, um den in viel komplizierterer Synthese erreichten malerischen Extrakt derselben Zeit zu fixieren. Will man den Keim nennen, der die französische und mittelbar die ganze europäische Kunst ernähren sollte, so lautet der Name Eugène Delacroix. Der Nichtfranzose, zumal der Deutsche, der unwillkürlich zuerst nur den Legenden Delacroixscher Bilder nachgeht, folgt hier nur ungern; er sieht in ihm vielleicht den Mann, der in einer Zeit, da alles, was nur von weitem wie Passion aussah, in sehr enge Formeln geklemmt wurde, sich erlaubte, leidenschaftlich zu sein, nicht den Maler, der als erster wieder zu malen begann. Und wir sind heute der brünstigen

Leidenschaft etwas müde geworden, wir haben nur noch kühle Hochachtung vor Viktor Hugo und ziehen den Komplikationen der Richard Wagner-Schule die Einfachheit Bachs, die reine Lyrik Mozarts und die Tiefe Beethovens vor. Der Wunsch nach Sachlichkeit hat sich auch unserer ästhetischen Begierden bemächtigt, wir wünschen die Kunst möglichst rein und konzentriert und wollen den Apparat, der sie vermittelt, lieber so unbeholfen wie Librettos italienischer Opern, weil er uns schneller zu dem Inhalt des Rahmens gelangen lässt. Diese Scheu vor der von leichtem Wein berauschten Romantik ist der Anerkennung Delacroix's gefährlich geworden, es fehlt in unseren Tagen nicht an skeptischen Leuten, die sich gegen die Verehrung, die Frankreich ihm zollt, auflehnen und in ihm einen besseren Vorgänger von Delaroche od. dergl. sehen oder ihn allenfalls mit Böcklin vergleichen.

Nichtsdestoweniger verdanken wir ihm, von den grossen Engländern abgesehen, im Keime ungefähr alles, auf das unsere heutige Malerei stolz ist. Er ist ihr guter und ihr böser Geist. Die Malerei brauchte den Schwung, den er ihr gab, um in das nächste Jahrhundert herüber zu gelangen, und schon er hat ihr die Tragik in die Wiege gelegt, mit der sie heute um ihre Existenz ringt,

Auch sein Schicksal ist das aller Nachfolger geworden. Das Publikum war bei Manets „Früh-

stück im Freien", bei Renoirs ersten Fleischstudien, bei Seurats „Grande Jatte" nicht empörter als da Delacroix's „Gemetzel von Chios" erschien. Die erste Biedermannskritik vom Malen ohne Zeichnung wurde über die Dantebarke geschrieben; die unerträglich oft wiederholte Phrase vom unvollendeten Bild wurde schon damals in den zwanziger Jahren mit vielstimmiger Überzeugung ausgesprochen.

Er war in der That kein Zeichner, nicht nur in dem Sinn des blöden Auges, das nichts von zeichnerischer Diskretion versteht. Er wäre verloren gewesen ohne Pinsel. Seine Eigenart versiegte bis auf ein Minimum, sobald er den Bleistift in die Hand nahm; es ging ihm genau entgegengesetzt wie seinem grossen Feinde Ingres, der ein Genie wurde, sobald er zeichnete und ebenso sehr im Umriss gross war wie jener in der Fläche.

Malen konnte er. Seine Leidenschaft steckte nicht in seinen dramatischen Stoffen, sondern seinem Pinsel; er war echter Künstler, sein Hirn konnte nicht mehr erfinden als der Hand einfiel. Diesem auf das Mächtige gerichteten Geist, der den Klassizismus fällte, konnte die dekorative Tradition der Maler des 18. Jahrhunderts nicht genügen. Er übersprang sie und griff auf Rubens zurück, den jene Maler nicht weniger verehrt hatten, — denn auch sie waren seine Enkel — nur in ihrer rein koloristischen, stilisierenden

Weise ausgebaut hatten. Nicht die Fragonards, die Nattier, die Boucher hatten die Kraft, die Kunst unserer Tage zu befruchten. Sie standen und fielen mit ihrer Zeit, deren Stil sie entsprangen; Symptome einer höchst persönlichen Epoche, aber selbst keine Persönlichkeiten. Rubens, der über seiner Zeit gewesen war, fand in Delacroix, dem auch nicht die konventionelle Floskel zur Bergung seines unbändigen Temperamentes zu genügen vermochte, einen würdigen Nachkommen, der alles das weiter trug, was das achtzehnte Jahrhundert nicht zu fassen vermochte, und vor allem selbst aus dem Eigenen ein entscheidend Neues hinzufügte. Die Koloristik der Fragonards hatte immer den gar zu flinken Anstrich des Dekorateurs, nur der grosse Watteau war differenzierteren Qualitäten nachgegangen. Delacroix wurde der erste Techniker der Kontraste, der vollkommen bewusst den Wert der Farbe durch den Gegensatz zu anderen erzielte, dort tausend Töne bemerkte, wo man vor ihm nur eine Farbe gesehen hatte und der sanften Enthaltsamkeit der Stillleben-Koloristen die vollen Accorde seiner unbeschränkten Palette gegenüberstellte. Seine „Vertreibung Heliodors" in der St. Sulpice von Paris, wie die meisten grossen Bilder des Malers leider ungünstig placiert, ist so ein Stück kostbarer Mosaik, das deutlich schon die Bahn zeigt, die von der modernen Malerei beschritten werden sollte.

Er hatte das Glück, in seinen Entwickelungsjahren das England Constables kennen zu lernen. Hier wurde ihm die technische Basis, der Willen, in die Tiefe zu dringen und die Eingebung mit der Gediegenheit treuer, bewusster Arbeit zu vollenden. Der Orient, den er zehn Jahre später besuchte, die Quelle, die einst den Venezianern, Veronese vor allem, ihre prangende Pracht verliehen hatte, verschönerte seine Farbe. Als er seine „Eroberung Konstantinopels" malte, schien seit langer Zeit wieder ein Stückchen Sonne über der Kunst Frankreichs, und Europa eilte herbei, um sich an ihren Strahlen von dem Marmorfrost des Klassizismus zu erwärmen.

England, der Orient und Rubens sind auch die drei mächtigsten Elemente, die der modernen Malerei, ja der gesamten künstlerischen Kultur unserer Zeit zu Pfeilern der Entwickelung wurden. Sie sind so stark, dass grosse Syntheteker wie Delacroix leicht in die Gefahr kamen, vor ihrem Glanze übersehen zu werden.

Der Maler der Dantebarke wird schwerlich populär bleiben, er war es nie. Seine Geste ist dem grossen Haufen ungemütlich, dem besseren Publikum des Louvre fatal. Er hatte das Unglück, eine Seele zu haben. Nur der Künstler wird, so lange gemalt wird, ihn verehrungsvoll grüssen, wie man in beschaulicher Stunde das Bild des Ahnen grüsst, iu dessen Hause man lebt. Und der Blick wird zuweilen länger haften

bleiben, als es die dankbare Erinnerung erheischt, und jenen intensiveren, geschärften Ausdruck verraten, der nicht mehr beschaulich betrachtet, sondern naiv begehrlich sucht, was sich weiter verwerten lässt.

* * *

DIE berühmte Gruppe der Impressionisten wird scheinbar nur durch wenige grosse Namen repräsentiert, deren Träger den Jahren nach längst der vergangenen Generation angehören.

Eine wundervolle Generation, schon rein äusserlich ein achtunggebietendes Geschlecht. Man betrachte sie nach der Reihe, die Manet, Puvis, Degas, Renoir, Monet, Sisley, Pissarro, diese Modernen, die der ewige Aberglauben toll genug ist, womöglich noch gar Decadenten zu nennen. Man braucht sie nur einmal gesehen zu haben; es ist kein einziger darunter, von dessen rüstiger, fast derber Männlichkeit man nicht betroffen wäre. Selten dürfte die Decadence sich solcher Larven bedienen. Man halte die skrofulös frommen Gesichter der englischen Maler derselben Generation daneben. Kein Schmachten schlummert in ihren Zügen, wohl aber das höchst wohlthuend Gemächliche, der frommen Arbeit Feierabend. Würde ohne Nimbus. So denkt man sich die Hans Sachs, die

Dürer und Holbein und die anderen Decadenten von dazumal; Meistergestalten, denen die weissen Haare gut stehen, die wenig reden und sehr viel malen, die weit entfernt sind von dem berühmten Paris der haute noce, der Gefrässigkeit und Scheusslichkeit.

Sie sind nachgerade alle in die Jahre gekommen, diese Jungen, die sich der schimmerlose deutsche Piefke stets als grüne Knäblein vorstellt. Und sie haben es auch alle nach sauren Jahren zu Wohlstand gebracht wie sich das gehört. Monet hat sich im prachtvollen Thal der Eure ein Landhaus gebaut, mit Riesengarten, in dem es von Farben tollt. Da lebt er mit der behaglichen Behäbigkeit eines englischen Grundbesitzers, — wenn er nicht malt, — aber er malt ungefähr zwölf Stunden des Tages. — Renoir, der Grösste der Lebenden, sitzt noch immer, wenn er nicht im Süden ist, oben auf dem Montmartre. Bis vor zehn Jahren hauste er ganz oben auf der Butte neben der berüchtigten Mühle la Galette; jetzt ist er der Stadt ein wenig näher gekommen, weil es da oben so jämmerlich zog, dass er sich einen mörderischen Rheumatismus holte, den einzigen Feind seiner Kunst, weil er die Hand am Malen hindert. — Gleich daneben wohnt Degas, der tiefe, mysteriöse, satanische Degas. Er wirkt in diversen Stockwerken eines höchst stimmungslosen Hauses der Rue Victor Massé. In jeder Etage stecken Bilder, man behauptet

bis in die Hundert. Aber hergeben will er kein einziges. Es seien alles nur Skizzen, — er will sie sämmtlich noch fertig machen; — wenn man in zehn Jahren mal wieder vorsprechen wolle — momentan ist er in den Siebzigern. Wenn nur die Augen nicht alt würden. Je ne vois plus rien! Aber er sieht immer noch unerhörte Dinge.

Und Pissarro, der Veteran mit dem langen, weissen Bart, ein orientalischer Weiser, der schönste alte Jude, der je einem Rembrandt sass und der gar nichts Rembrandtisches hat, mit klugen Worten im Munde und stets vergnügten Blicken in den listigen Auglein, zumalseitdem seine grossen Strassenbilder gekauft werden und sein Sohn Lucien so schöne Erfolge in England davonträgt.

Puvis empfing bis zuletzt morgens zwischen 7 und 8 in dem bekannten Bademantel, der ihn abhielt, viel in Gesellschaft zu gehen. Auch die anderen sind nie die Zierden der Salons gewesen und sind langweilig zum Sterben, wenn man mit ihnen ästhetisieren will. Als sie noch ausgingen, vor dreissig Jahren, — schon damals malten sie so verrückt — traf man sie in einer bedenklichen Spelunke auf dem Montmartre, abends, wenn keine Sonne mehr war. Es war die Zeit, wo man noch das Bedürfnis hatte, zu reden.

So sind diese weitverschrieenen Modernen. Nun freilich, der Schein trügt zuweilen. Aber dass sie just alle so sind, so gar nichts Ge-



Photo Durand-Ruel *Amerika, Privatbesitz.*

JESUS ENDORMI DANS LA BARQUE PENDANT LA TEMPÊTE

Oelbild.

machtes, gar nichts Bemerkenswertes haben, ist das Merkwürdige; dass sie alle so simpel und selbstverständlich thun und dabei alle diese nunmehr schon abgehärtete, decadente Malerei am Leibe haben.

Wir aber glauben, dass dies, was sie machen, die alte, simple Malerei ist, die nicht viel sagt, nicht viel fragt, sondern da ist; die einzige, so glauben wir, die würdig ist, neben der hohen Kunst früherer Zeiten genannt zu werden, wenn überhaupt etwas neben dieser genannt werden kann.

Denn so wurzellos hergeflogen diese Kunst dem ungebildeten Auge erscheint, so leicht ist für den, der die Alten wirklich liebt, der Nachweis, dass sie aus innigster Verwandtschaft mit der Malerei früherer Epochen hervorgeht. Freilich überspringt sie ein paar Generationen, freilich hat sie zu der immer und ewig lebenden, immer gleichen, die sich zur Stütze unserer Gesellschaft heraufpinselt und als solche so wohl gelitten ist, gar keine Beziehung; zwischen beiden ist der Abgrund nicht geringer als zwischen den Gurgellauten des Wilden und der Sprache einer Florentinerin. Aber mit der alten, ewig Jungen, ewig sich Verjüngenden, verknüpfen sie unendlich viele Bande, und ihre Vornehmheit, ihre gute Art verdankt sie dieser ehrwürdigen Schule. Trotzdem muss man sie modern nennen, modern in einem selteneren Sinne, der darunter

versteht, was wesentlichen Zielen der Zeit, wenn nicht dient, so wenigstens tiefes Symbol ist. Modern wären alle diesen altmodischen Leute schon, wenn sie nichts als die Lust an der Farbe gebracht hätten, die aus ihren Werken strömt. Thatsächlich sassen wir im Dunkeln, bevor Manet kam, der grosse Lichtbringer, thatsächlich glaubten wir, dass schöne Worte oder grosse Gebärden für unser ästhetisches Wohl bekömmlicher wären, als der Sonne lieber Schein, thatsächlich malten unsere Künstler nicht, sondern diskutierten in dicht verhangenen Ateliers unendlich erhebende, aber unmalerische Dinge.

Warum diese Änderung modern ist, inwiefern sie Zielen der Zeit entspricht und, in welcher Form es auch sei, wichtige lebendige Bedürfnisse erfüllt, diese Frage verlangte ein langes Kapitel. Will man sie, wie uns hier geboten ist, in zwei Worten abthun, so muss die Andeutung genügen, dass diese Leute nicht die Natur, aber das Natürliche brachten, und dass jede Naturalisierung unserer Instinkte, wohlverstanden, eine, die unsere Gaben schärft, reinigt, bessert, allemal modern ist. Diese Maler drückten in einer abstrakten, meinetwegen absterbenden Form den Drang nach schöner Sinnlichkeit, das heisst, nach Logik aus, dem unsere Zeit in allen wichtigen Kulturfragen immer mehr nacheilt. Jede Freude ist ein Fortschritt, und so war es Manets That. Er und seine Freunde übertrafen damit

die Vergangenheit selbst in ihren glänzendsten Momenten. Was sie brachten, hatten selbst die Hexenmeister Rubens und Genossen nicht gewagt, und man kann die ganze Kunst durchgehen, ohne auch nur ähnliches in gleicher Bewusstheit zu finden. Es giebt andere Werte, es giebt deren, die uns in ihrer unbegreiflichen Unübertrefflichkeit beschämen und trotzdem möchten wir sie nicht eintauschen gegen dies teure Unsere, das wie ein Sinnbild unsere brennendsten, schönsten Begierden, unsere Zeit, unser Glück wiederstrahlt: Licht mehr Licht, immer mehr Licht!

VELASQUEZ REDIVIVUS

ALS sich Manet erst diese Fackel angezündet hatte, sah er — und die Welt versank darüber in abgrundtiefes Entsetzen, dass schöne Weiberhaut nicht gelb oder braun, sondern weiss zum Himmel leuchtet und dass darunter das Blut rollt und Nerven und Sinne sich regen.

Hätte er weiter nichts gethan, so wäre er zum mindesten ein Pfiffikus ersten Ranges gewesen, denn so verrottet waren die elementarsten Begriffe unserer Grossväter, dass sie sich wehrten, der nackten Wahrheit zu glauben.

Was er brachte, war grösser als Wahrheit, das heisst die Wahrheit, die nur Übereinstimmung mit Thatsächlichkeiten giebt. Realist war er nicht mehr oder weniger als irgend einer, oder wenn er es war, gab das nicht seinen Wert. Dass er eine Formel fand, die den Leuten neue herrliche Güter vor Augen führte, schöner

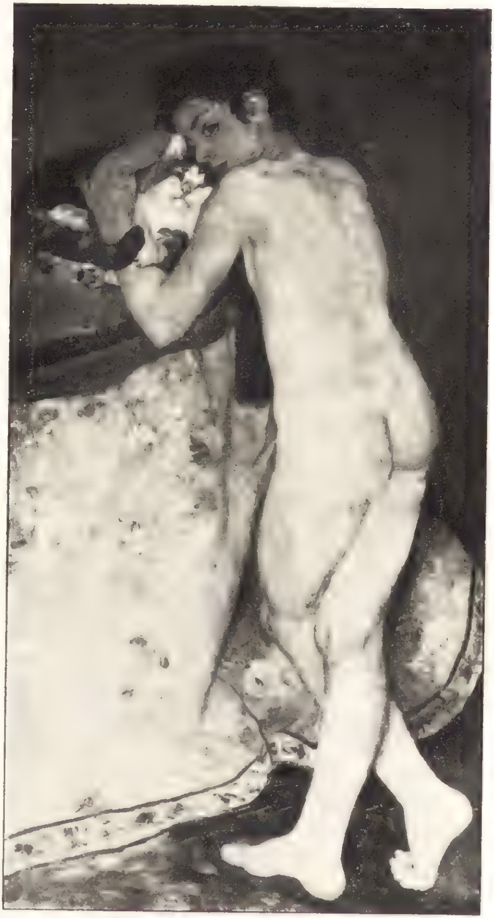


Photo Durand-Ruel. *Berlin. Privatbesitz.*

LE GARÇON AU CHAT
Oelbild.

als sie in der Natur sind; dass er die Schönheit derer begründete, die wir in der Natur nicht bemerkten; dass er zeigte, wie das Leben aussieht, nicht dieses oder jenes Leben, nicht das des Spiessers oder der Cocotte oder eines Stierkämpfers, sondern Leben überhaupt, das heisst Kraft, Organismus, der von sich selbst lebt; und dass er trotz alledem ebenso stolz, ebenso aristokratisch und gemessen war wie die Klassizisten, gemessener, weil sein Mass mehr enthielt —: das war das Neue.

Äusserlich erscheint heute den Weitgereisten die Formel nicht so unediert als zur Zeit der „Olympia“, da eine Reise nach Spanien noch zu den Seltenheiten gehörte. Dort in Spanien lebte, drei Menschenleben vor Manet Francesco Goya, und Manet hat die Reise dorthin nicht gescheut.

Er war nicht der erste. Die Ablösung des künstlerischen Elementes Spaniens durch die stärkere Schwester auf der anderen Seite der Pyrenäen begann, sobald die Rolle der französischen Malerei selbständig und natürlich wurde, nicht mehr 18. Jahrhundert und nicht mehr Empire war. Schon in Delacroix steckt etwas davon, greifbarer ist es in den grossen Karikaturisten Daumier und Gavarni. Guys macht es selbst in Äusserlichkeiten unverkennbar. Was diesem Vorläufer, den man den Blake der Impressionisten nennen könnte, noch zu einer Ausartung seiner unheimlichen Decadence verhalf, wurde

von Manets Gesundheit glatt absorbiert und blieb ihm und seinen Freunden als Kostbarkeit erhalten. Alle frühen Impressionisten sind zur Hälfte Spanier; Manet nicht mehr als Monet, als dieser in innigem Konnex mit dem älteren Freunde die prachtvollen Frauenporträts schuf; Renoir in dem besten Bild der ganzen Zeit, dem nackten Knaben mit der Katze, das noch wenig von Renoir sagt und vielleicht gerade deshalb so kostbar ist; und mehr als alle anderen: Cézanne. — Von einer anderen Stelle holt Ribot die charakteristischen Züge der Spanier herüber . . . Eine Revanche hat in unseren Tagen das junge Talent Zuloagas genommen, der in das Land des Velasquez zurückbringt, was er von seinem grossen Landsmann durch Manet gelernt hat.

Keiner zeigte die Übertragung so offen wie Manet.

Das Äusserliche, was er seinem spanischen Vorgänger verdankt, wiegt sicher schwerer als heute noch viele seiner Landsleute glauben; aber Nonsens wäre, ihn dieser Äusserlichkeit einer freigewählten Beziehung wegen zu schmälern, die gerade so, wie sie ihm gelang, sein Genie war.

Denn Kunst ist immer nur Potenzierung des Vorhandenen, weil sie Können bedeutet und das Können nicht vom Himmel fällt. Wie das Neue sich über das Alte hermacht, wie es im unbewussten Trieb dunkelster Rasseninstinkte das wählt, für das seine Art geschaffen scheint, das

Gefäss, in dem die Säfte sich zu geheimnisvollem Wirken sammeln und durchdringen, und endlich, wie es schliesslich in neuer Form dem Äusserlichen entsteigt, wie es ihm gelingt, ob es nachbuchstabiert oder selbst zu neuem Meistersang gelangt, das ist die Frage.

Gerade Goya war ein vom Himmel gefallenes Genie; ein Phänomen an Wollen, an kühnster, dichterischer Erfindung. Wie ein jäher, schriller, scheinbar ganz unvermittelter Ton bricht er die eingeduselte spanische Kunst plötzlich ab, der letzte Aufschrei einer Rasse, in der heutigen Litteratur einem Prysbyszewski vergleichbar: dramatisch, erschütternd, voll tiefer, zu Extremen gepeitschter Züge, aber das geschundene Findelkind einer zerstückten, bankerotten Kultur; am ergreifendsten durch die bittere Selbstanalyse; vor dem nach Höchstem ringenden Kriterium: eine geniale Raserei. Goya ist wie ein Dämon noch einmal über sein unglückliches Land hergefallen und hat das Tiefste aus den Tiefen gerissen. Nach seinem Abzug lag das Kostbarste neben Wertlosem in wüstem Durcheinander. Es war der Augenblick für die barmherzige, stärkere Rassenschwester, die Brocken zu sammeln und das letzte Gut in eine neue Heimat zu tragen.

Denn es bedurfte der reifen Kraft, die Manet dazufügte, der noblen Schlichtheit, der gelassenen Kühle, die bei Goya mehr affektiert wie die Pause vor dem Gewitter und bei Manet natürlich ist.

Man schweigt vor der „Olympia“, während man vor der „Maja“ hin und her zappelt. Dieser regt auf, jener giebt das höchste, was Kunst geben kann: Ruhe.

Diese Ruhe bei Anspannung aller Fähigkeiten hat Manet nur mit dem grösseren Spanier gemein, der zu einer Zeit lebte, als die spanische Grandezza noch nicht von der notgedrungenen Ironie getrübt war. Aber die Ruhe, die der im Schatten eines Philipp IV. schaffende Hofmaler schon durch die Etiquette darzustellen genötigt war, die Wahrheit, die er seinen aufgedrungenen Modellen wie seinem grandiosen Innocenz fast wider ihren Willen entlockte, ist uns fremder als die nackte strotzende Machtfülle Manets, der alle Gaben, die Velasquez halb verstecken musste und die um so kostbarer sind, vielleicht gerade weil sie versteckt sind, zur kühnsten, nur vom eigenen Mass gehemmten Darstellung brachte. Er hat ganz sicher nicht die Majestät des Malers der Meninas; diese Majestät ist nicht mehr von unserer Zeit, — Whistler hat von ihr halbwegs gerettet, was davon heute, auf unsere Verhältnisse übertragen, nicht lächerlich wirkt. Manet ist dem, was Velasquez versteckte, nachgegangen, ohne die grösste Zierde des Vorbildes, sein goldenes Ebenmass in der Verteilung der Wirkungen einzubüssen.

Die Entwickelung der neueren Kunst, die sich konstant von diesem Ideal entfernt, scheint

hier eine unverhoffte Wendung zu machen. Wir haben diese Ruhe nur in den Alten, aber da erscheint sie zuweilen mehr Erstarrung; es war, als ob sie nur durch Ausschluss des unmittelbaren Lebens, in der weltfernen Stille der Dome möglich sei. Sie verlor sich immer mehr, je mehr die Mannigfaltigkeit unserer immer materielleren Interessen in der Kunst zum Bilde wurde und der Lärm des Alltags in den Tempel zog, der sonst nur feierlicher Würde gedient hatte. Und nun auf einmal einer, der gerade aus diesem immer lebendigeren Alltag auch eine Feierlichkeit, auch eine Würde gewinnt; der die Banalität in eine klare aber durchaus materielle Atmosphäre taucht, die das Geringste zu stiller Erhabenheit wandelt. Einer, der der Seele nicht durch das Gemüt, sondern durch das Auge, nur durch das Auge, giebt.

Was wir von der Malerei, von diesem Zwitterding, von dem wir nicht wissen, für wen und für was es da ist, verlangen, zu verlangen uns einbilden, was es uns heute sein kann, in der hastenden, jagenden Sekunden-Gegenwart mit ihren blitzschnellen Bildern, ihren gedrängten Empfindungen, deren unvermittelte, sich überstolpernde Folge unsere Aufnahmeapparate, die gleichzeitig noch Rechenschaften aller möglichen Art, selbst die Nahrung darin finden sollen, zu übermenschlichen Funktionen treibt, das hat diese Kunst verstanden.

Weil ihr nichts so verhasst ist, wie Banalität, das träge Steckenbleiben, weil sie selbst die Gunst der Sekunde verehrt, die nackte That, die einmal unter tausend Malen nicht misslingt, verzichtet sie darauf, ihre Wirkungen zu vermitteln. Sie will lieber unfertig erscheinen, wenn ihr nur der geniale Wurf, die Konzentration in einem glücklichen Moment, der ihr ganz gehört, gelingt.

Man hat diese moderne Kunst Impressionismus genannt, weil ihre Meister Eindrücke malen, die den Umweg durch den Sammelapparat der Konvenienzen ersparen, die Resultate schärfer geben, weil sie nicht formulieren; Impressionen, die um so tiefer gehen, je flüchtiger sie unsere Nerven zu treffen scheinen; homöopathische Mittel seltenster Wahl an Stelle der derberen Gaben der Alten.

Impressionismus ist auch immer nur die Kritik, die ihnen gerecht zu werden vermag. Weil sie ganz auf das Litterarische verzichten, weil sie gesehen, nicht meditiert werden wollen, weil ihr Wesen formaler Art ist, kann die Kritik nur auf formalem Wege, indem sie auf andere Weise ähnliche Empfindungen lockt, einen vagen Begriff von ihnen geben. Mit den primitiven Mitteln der Beschreibung und der Analyse ist man hier bald zu Ende; das einzige was Worte vermögen, ist vielleicht nur, das Gebiet zu bestimmen, auf dem diese Wirkungen verlaufen.

Es versteht sich von selbst, dass die Befriedigung aus den Reizen dieser Kunst nur relativ sein kann, nicht nur weil das Auge des Empfangenden immer ein schwankendes Medium bleibt, sondern, weil auch bei idealer Empfängnis, der in letzter Instanz unerfüllbare Wunsch, die Sensation bis auf das letzte zu ergründen, fortwährend in Spannung erhält. Ganz wunschlos ist man vor wenigen modernen Werken, und das ist ihr geheimer Reiz; sie geben sich nie ganz wie kluge Frauen.

Und wenn es nicht Koketterie ist, was sie zurückhält, wenn man sieht, wie sie selbst in heisser Sehnsucht brennen und dem unerreichbar Schönsten auf immer neuen Wegen näher zu kommen suchen, wer würde da müde, immer wieder mit ihnen zu gehen, nicht mehr als Zuschauer, fast als Helfer, in der eitlen Hoffnung, selbst mit dem Auge mitwirken zu können und aus dem, was sie gewonnen haben, deutliche Zeige in ihre Seligkeiten zu gewinnen.

Sicher, diese Empfindungen sind anders als die vor den Bildern der Alten. Die heilige Stille vor einen van Eyck wird man vor einem Degas vermissen. Aber das spricht nicht unbedingt gegen ihn, vielleicht geht dieser uns gerade tiefer. Die Ästhetik, die den anderen umgiebt, ist uns geläufig. Wir geniessen daran nur noch die äussersten Finessen, sie rührt uns im Innersten nicht mehr, wir stehen ihr als Amateure

gegenüber in der behaglichen Distanz einiger Jahrhunderte, als Besitzer in so und so vieltem Glied. Was in dem Degas kämpft, rührt an unser ureigenstes Unbewusstsein, das hier Formen, Farben, Linien annimmt, bewusst wird. In dreihundert Jahren oder vermutlich schon früher wird man vor ihm so stehen wie wir vor van Eyck gestanden haben.

Und trotzdem giebt es zuweilen, selten, höchst selten, auch vor modernen Werken köstliche Ruhestunden, wertvoller, weil ihre Ruhe nicht durch die Flucht in alte Zeiten gewonnen wird, sondern stärkstes Gefühl des Lebenden für das Lebendige ist. Es sind Momente, wo es dem Künstler gelingt, uns so weit über die Wirklichkeit zu stellen, dass wir uns selbst aus der Vogelperspektive betrachten.

Was uns am Leben bedrückt, ist nicht das Hässliche gewisser Erscheinungen, nicht das Böse und Lasterhafte und das Elend, sondern die Dunkelheit, in der wir leben, das Unvermögen, den Stoss zu vermeiden, weil wir nicht darauf gefasst sind, das dumme Animalische, Ungeordnete unserer Erkenntnis.

Und eben diesen „Impressionismus“ kann man bei Manet erleben. Die Grösse, die in seinen Bildern steckt, ist selten, denn sie ist nicht primitiv, sie will selbst im Stückwerk Vollendung. Sie zielt auf Vereinfachung, aber nicht um einfach, sondern um mächtig zu werden,



Paris, Musée du Luxembourg.

LE BALCON

um in einem einzigen Zug, dem elementaren Grundzug, tausend Züge, den Durchschnitt aller zu geben. Sie ist gross an sich, weil alles, was sie anfasst, sich zum stärksten Ausdruck seiner Art entwickelt, weil alles, was sie sieht, konzentriert und mit so unnahbarer Sicherheit gesehen wird, dass unser Bewusstsein in dem Schatten des Bewusstseins eines Stärkeren, Grösseren, Reicheren ausruht.

Die Bedeutung des Gegenständlichen, dabei ist gering. Man nehme Bilder wie den Stierkämpfer, wie den Faure oder die Nana, zumal diese Nana, das gelungenste Dokument für die Ausdruckskraft des Unwesentlichen. Kann man sich etwas Banaleres, im seichtesten Sinne Pikanteres denken, als diese Boudoirscene, noch dazu mit dem sehr spezifischen Prestige, das der Roman Zolas um dieses tüchtige Mädchen gewoben hat? — Und nichts ist grösser, nicht der frommste Mantegna ist ehrwürdiger als diese kokette Bestie im Korsett und Spitzenrock.

Dies ist der wahre Naturalismus, der wie die Natur im Niedrigsten die Wunder seiner Schöpfung offenbart, und der berühmte Zolasche Satz, der ihm zum Evangelium wurde, ist nur richtig, wenn man sich unter dem Coin de la nature recht wenig und unter dem tempérament so viel wie möglich denkt.

Der Naturalismus Manets ist nicht nur sympathischer als der seines Freundes Zola, so wenig

dieser die Unterschätzung junger Dichter hier und dort verdient, die von der Säure gewisser Trauben gwürzt ist. Vielleicht liegt der Unterschied nur in der Verschiedenheit der Metiers und darin, dass Zola nicht nur ein riesiger Arbeiter, sondern auch ein braver Citoyen war, dessen Absichten sich mit denen des Künstlers nicht immer glücklich vermischen. Man sah auch sofort, wo er herkam, Balzac und Taine sind uns geläufiger als Goya und Velasquez; man kann leichter bei ihm mitreden, womit man freilich durchaus noch nicht sein Talent hat; seine Technik ist durchsichtiger, auch wenn keiner sobald seine plastische Symbolik übertreffen wird. Manet war nur Maler, aber er war es so, dass man seitdem geneigt ist, Farbe und Pinselstriche als die höchsten Werkzeuge göttlicher Eingebung zu betrachten. Sein Erbe ist unverhältnismässig grösser als die Hinterlassenschaft Zolas; es ist auf seinem Gebiet kaum übersehbar und geht über das Gebiet weit hinaus, sobald man diese Kunst zulässt, auch noch anderen Massen als nur ihren eigenen zu dienen. An ihm, der vom Scheitel bis zur Zehe Aristokrat war, lernte unsere Generation, die wenigen, die sich heute Generation fühlen, das Banale zu scheuen und die Noblesse zu lieben. Das ganz ohne alle Apparate Mächtige, das bei Millet noch mit einer Spur proletarischer Unkenntniss und einer in die Augen fallenden Beschränkung des

Mittels verknüpft war, ist hier der Ausfluss einer unfehlbaren Schöpferkraft, die alles kann, aber nur das thut, was ihr gut steht.

Ebenso natürlich bei ebenso grosser Virtuosität, ebenso stolz wie schlicht ist wohl keiner der Modernen. Selbst sein grosser Genosse Whistler kommt ihm darin trotz aller seiner Alluren nicht nahe. Whistler hat die Pose des Velasquez modernisiert, ganz gewiss mit eminenten Mitteln, gewiss mit einer bis in die Fingerspitzen treibenden Finesse. Neben Manet erscheint er als Virtuose. Bei Manet wird man stets an das Wort erinnert, das die erstaunten Italiener vor dem Papstporträt des Velasquez ausriefen und das Justi in seinem Werk über den Spanier citiert: Pare sporcato cosi a caso. Mit nichts ist's gemacht und da steht's! — Bei Whistler steht's auch, aber man meint zuweilen neben seinen ausgezeichneten Porträts, deren enorme Vollendung fast unbegreiflich scheint, das faltige, listige Marquisgesicht mit dem zerbrochenen Monocle vorblinzeln zu sehen und hört ihn förmlich: „Nun, wie meinen Sie, steht's?“

Manet riss mit kräftigem Ruck an sich, was er von den Spaniern haben musste, und dabei schien ihm etwas von dem Rassigen der stammverwandten Nation unentbehrlich. Whistler ist ihnen behutsam, schrittweise nachgegangen, hat wie ein Sammler in ihnen geblättert und das feinste von ihnen, durchaus nicht etwa das

typisch Spanische mitgenommen. Er ist mehr der Vertreter des edelsten Eklekticismus unserer Zeit, ihr subtilster Geschmackinstinkt als ein Beispiel ihrer Schöpfung. Das Malerische, das bei Manet elementarster Lebensimpuls und gleichzeitig Rassenimpuls ist, wird bei ihm zu einem unvergleichlichen Mittel kühler Objektivität, an der das Persönliche eine raffinierte Eleganz ist; wollte man grob sein, würde man statt Eleganz Toilette sagen. Manet zeigt die Menschen nackt, Whistler zieht sie an. Es steckt etwas von einem sublimen Schneider in ihm mit genialen Kapricen, der die höchste und kostbarste Einfachheit zur Mode erhebt und individuell genug ist, selbst über seiner Mode zu bleiben. Manet ist ganz einfach mit fabelhaften Mitteln und verfügt über sie wie ein gesunder Mensch über seine Glieder. Whistler, der in dem Programm für sein Pariser Schüleratelier unter anderem den Satz aufstellte, dass ein vollendetes Werk nicht verraten lassen dürfe, mit welchen Mitteln es gemacht sei, scheint, wo er bedeutend ist, das genaue Gegenteil des Impressionisten und hat dann in diesem Sinne überhaupt keine Technik. Er strichelt, wo sich Manet mit einem Pinselhieb ausspricht, aber mit einer Virtuosität, die nur von seiner Ausdauer übertroffen wird, schafft er damit die schönsten Dinge. Es ist zum nervös werden, ihn bei der Arbeit zu sehen, wie er alle zwei Minuten jeden, der gerade im Atelier ist — in London ist es

gewöhnlich seine brave Bonne, die glänzend Beefsteaks macht — fragt, ob es auch so recht sei, wie er die Hand vorher streichelt, die den entscheidenden Strich thun soll, der nie die Entscheidung bringt . . .

Manets Malen muss ein Spiel schöner Muskeln und gut anzusehen gewesen sein.

Es soll bei alledem nicht verkannt werden, dass diese Details für die Wertung des Resultats genau so viel bedeuten, wie die faulen Äpfel, die ein bekannter deutscher Dichter zum Dichten benötigte.

Von dem Verhältnis beider Maler zu Velasquez möchte man sagen, dass der eine den Spanier abgeschlossen hat, der andere ihn neu eröffnete. Whistler gab eine Abrundung, die interessant ist, Manet einen Aufschluss, der für die Folge unentbehrlich war. Jener hat, so wenig ihm, dem nüchternen Amerikaner, wohl daran lag, für Velasquez gearbeitet; an seinen Bildern gelangt man zum Verständnis des grossen Papstmalers. Manet hat für sich selbst geschaffen — und für die Zukunft.

Denn die Zukunft des Whistlerschen Einflusses verhüllt sich in schottische Schatten. Sein Eindruck ist sicher unmittelbarer als der Manets, der für die Masse heute noch kaum existiert, er sorgte schon dafür mit „Gentle Art of making ennemies“ was nicht nur ein guter Buchtitel, sondern auch ein probates Kunst-

mittel ist, Proselyten zu machen. Es ist gar nicht abzusehen, ob er nicht noch wie Makart als Mode verklärt wird. Nur hätte die nichts von dem grossen Künstler, Manet konnte das Glück haben, einen winzigen Kreis von tüchtigen Leuten zu grossen Dingen zu bringen, und er hatte es, er wirkte auf die besten Maler seiner Zeit. Was die Mehrzahl der Schotten aus Whistler gemacht hat, ist sentimentale Stimmungsduselei, die der grosse Mann nicht verdient. Seine Alluren sind für die Schule im schlimmen Sinne, für Nachahmung geboren und, da sie in ihren Werten nichts weniger als nachahmlich sind, mussten sie dabei zur Trivialität werden. *)

---

*) Als die erste Auflage dieses Buches gedruckt wurde, war Whistler noch am Leben.

DIE SCHULE MANETS

MANET hat die Kleinen weniger interessiert, dafür aber einige originelle Leute befruchtet, die dabei zu grossen Malern geworden sind. Cézanne ist unter ihnen der seltenste, reichste und merkwürdigste. Es ist sehr schwer, über ihn die Allerweltskritik zu schreiben, die bei einer Anekdote anfängt und bei einer ästhetischen Phrase endet. Man weiss so gut wie nichts von ihm, ausser seinen Bildern. Und selbst bei denen verschwindet sein Name. Wie ein Guys, dessen Anonymität sogar sein berühmterer Biograph Beaudelaire respektiert, wie van Gogh hat auch Cézanne nur selten nötig befunden, seine Gemälde zu signieren.

Dies wäre die einzige Anekdote über ihn, und die, dass er ein alter Mann geworden ist, bevor einem winzigen Teil seiner Landsleute einfiel, ihn zu beachten. Seit ein paar Jahren erst

fängt er an, auf dem Kunstmarkt zu zählen. Er verdankt es wie van Gogh dem kleinen Laden von Vollard in der Rue Laffitte, einem der merkwürdigen Händler, wie sie nur Paris hervorbringt, die zuweilen kunstbeflissener, d. h. mit sichereren Instinkten begabt sind als die Kunstbeflissenen. Der grosse Coup war für ihn die Vente Choquet im Sommer 1899 bei Petit. An drei heissen Nachmittagen, mitten in der toten Saison, wo sonst keine Katze in Paris ist, riss man sich um seine besten Sachen, die ein gestern noch als verrückt verschrieener Wunderling gesammelt hatte.

Wenn diese Begeisternug nicht lediglich ein zur Überhitze gesteigerter Snobismus war, so ist sie bemerkenswert. Denn wenn man von van Gogh, dem auch heute schon Begehrten, absieht, hat niemand in der modernen Kunst an die Geschmeidigkeit des ästhetischen Aufnahmevermögens stärkere Zumutungen gestellt als Cézanne. Will man ihn analysieren, so findet man Manet und Delacroix, die beiden Maler des Jahrhunderts, und neben den beiden etwas ganz anderes, das rätselhaft bleibt und von weitem als purer Wahnsinn erscheint. Man arbeitet heutzutage nicht mehr mit der Faust, sondern dem kleinen Finger; Cézanne arbeitet mit Nerven und verfährt damit so natürlich und schlicht, als ob es Sinne wären. So erscheint er einem anfangs: ein auf Leinwand aufgezogenes Nervenpräparat, und dabei, wenn es ihm einfällt, brutal wie Stimmungen aus der



Photo Durand-Ruel. *Paris. Privatbesitz.*

MARDI GRAS

Oelbild.

bändigen Willen, alles was nur irgend an Leben in der Fläche steckt, herauszuholen, und an der fabelhaften Farbenharmonie. Keiner wird ihn loslassen, wenn er ihn erst gewonnen hat. Alle Begriffe von Schön und Hässlich verändern sich oder verinnerlichen sich, sobald man Cézanne versteht. Seine Akte im Freien wirken zuerst haarsträubend. Alle Anatomie scheint in ihnen mit Füssen getreten, man sieht nur Fleischklumpen ohne Knochen, dick und ungeschlacht, und erst allmählich erhascht man ihre Schönheit, die nicht in ihnen, sondern zwischen ihnen steckt. Sehr viel fügt bei vollständigen Cézannes die Farbe dazu. Der Ursprung seiner Koloristik ist etwas holländisch, man könnte ihn manchmal für einen indirekten Nachfolger van der Meers halten, nur ist die Melodie, zu der die Holländer vielstimmige, komplizierte Accorde brauchen, bei ihm auf reinere, stärkere Einzeltöne gebracht. Er hat eine ähnliche Lust am Material wie sie und versteht mehr davon als sie alle zusammen. Es giebt nichts Echteres als seine Effekte. So ein Cézannescher Apfel ist „gekonnt“ wie ein Kostüm bei Velasquez mit der gewissen Selbstverständlichkeit, die sich ohne Geräusch vollzieht; und in vielen seiner Stillleben steckt mehr Pracht und stille Feierlichkeit als in den Prunkbildern der reichsten alten Vlaamen. Seine Landschaften scheinen schwere Melancholieen. Er hat das Grau in so viele

Töne zerlegt wie andere Koloristen das Rot oder Grün oder Violett. Es giebt wohl keinen Maler, der wie er die Luft beherrscht. Monet erscheint zuweilen gekünstelt daneben, van Gogh hart. Er malt die Luft im Freien, im Zimmer, im Regen und sucht sich die Momente aus, die seinem Temperament zusagen und die nicht nach aller Welt Geschmack sind. Er kann was er will und weiss, was man zu wollen hat. Die Jungen nennen ihn den grossen Weisen. Es genügt, seine Kopieen nach Delacroix zu sehen; er löst das, was Delacroix über seine Zeitgenossen stellt, er malt aus ihm, was einst dieser, als er Rubens kopierte, aus dem grossen Vlaamen herausmalte. Wie der eine den anderen wiedergegeben hat, ist eine Geschichte des Malerischen unserer neuen Kunst, die Entwickelung des geheimnisvollen Fadens, an dem jeder nachfolgende weiterspann. Gegenwärtig arbeiten die Jungen in Frankreich daran, die Vuillard und Bonnard.

Das Malerische hat keiner aus der Cézanneschule weitergebracht als der Meister selbst. Von Schule kann man nur bedingungsweise reden, wenn man den Einfluss auf Individualitäten, die denselben sofort in ihrer eigenen Art verarbeiten, so nennen will. So aufgefasst kann man von Gogh dazurechnen, den letzten Maler der grossen Zeit, der mit elementarer Gewalt die stärksten malerischen und stärksten zeichnerischen Instinkte des Jahrhunderts vereinte, der

Impressionen sind eindringlicher als die des Freundes und geben mehr zu raten auf, sie haben die Zartheit französischer Gedichte und sind zuweilen nicht weniger unverständlich. In manchen seiner Bilder glaubt man die Luft zittern zu sehen und entdeckt wie durch einen Nebel die verstohlene Schönheit seiner Farben und Bewegungen. Die Farben sind wie bei Vuillard immer dem Grau näher als den reineren Tönen der Impressionisten. Roussel, der dritte im Bunde, ist schon fast Schotte in seinen Harmonieen . . .

Die Reaktion auf die Lichtkunst Monets und seiner Schule kommt in diesen Jungen zum Wort, noch bevor die Älteren ausgesprochen haben. Sie hat dieselbe Frühreife, die bei allen Erscheinungen der jungen Generation verblüfft und zuweilen beängstigt. Die Vielseitigkeit Bonnards ist erstaunlich; in gewissen Sportbildern gewinnt er dem von Degas geschaffenen Genre neue, weniger blendende, aber nicht weniger reizvolle Seiten ab, denen die enorme, auf knappe Aussprache drängende Energie des grossen Zauberkünstlers fehlt, aber die dafür in ihrer fragmentarischen Form womöglich noch kostbarer sind. In manchen Akten macht er aus Cézanneschen Fleischstudien Dekorationen des Nackten mit mehr Rhythmus als Cézanne, prickelnder, pikanter. Beide Freunde glänzen als Lithographen, wie überhaupt alle Jungen Frank-

reichs sich dieses vortrefflichen Mittels zur Propagation ihrer Werke bedienen. Es giebt nichts Schöneres als die Steindrucke, die von ihnen auf den Pressen des Meisters Clot hergestellt werden. Sie dürften das Beste sein, was Europa bisher in den graphischen Künsten hervorgebracht hat.*)

*) In Deutschland sind einige dieser Drucke durch das Sammelwerk „Germinal", Verlag der Maison Moderne, Paris, bekannt geworden. Mehrere Einzelmappen von Vuillard, Bonnard, Denis u. a. sind bei Vollard erschienen.

DEGAS

IN Bonnard verschmilzt zuweilen der Einfluss Cézannes mit dem von Degas. Die Beispiele sind selten, an denen man die Einwirkung dieses grossen Einsamen unter den Impressionisten wägen kann. Es wimmelt von gelungenen Nachahmungen, denen nach den Preisen Degasscher Pastelle gelüstet; von einer künstlerischen Befruchtung ist, wenn man von Besnard und Lautrec absieht, wenig zu spüren.

Und doch könnte man, wenn man den französischen Impressionismus in einen Namen fassen wollte, keinen schlagenderen finden als Degas. Er ist der edelste Repräsentant dieser berühmten Pariser Kunst, nach der es die lernbedürftigen Ausländer gelüstet; er erfüllt ohne weiteres die phantastischen Erwartungen an den trunkenen Farbensinn, an den funkelnden Esprit, an die unerhörte Eleganz, an alles, was man nach Paris

an Sehnsucht nach schönen Dingen mitbringt; und dass man ihn in Paris, wo durchaus nicht alles schön ist, erst suchen muss, erhöht den Reiz. So allein er ist, in ihm sieht man den Traum von Paris, und seine dem Femininum stets zugewandte Note verstärkt noch das spezifisch Pariserische seiner Kunst. Bei Manet, bei Cézanne muss man sich quälen, von Renoir ist man im Anfang enttäuscht, Puvis lässt kühl, die Jungen machen nervös, Degas allein ist das grosse Märchen von offen daliegender Pracht, die man nur zu sehen braucht, um niederzusinken. Er ist ein Phänomen, wie es in der Kunst kaum zum zweitenmale vorkommt, Phänomen an Farbe, an Zeichnung, an Einfall, genial im Psychischen wie im Manuellen, und gerade in diesem Phänomenalen muss man den Grund suchen, dass er gehen wird, ohne Schule zu hinterlassen. Schulbildend wirken Künstler mit einer sehr bestimmten Spielart, die ihr Gebiet nicht erschöpfen; Rubens liess, so gross er war, den Nachkommen zu thun übrig, er war ein Schöpfer neuer Instinkte, neuer Ahnungen, deren Verwirklichung er nur zu beginnen vermochte. Degas ist Kulturprodukt, mehr eine Formel, die in idealer Vollkommenheit die Reife von Tendenzen zeigt, als bahnbrechender Schöpfer. Er hat sich über die Dinge seiner Sphäre so gründlich hergemacht und seine Sätze so prägnant formuliert, dass sich niemand an sein Gebiet heranwagen kann, ohne

eitle Nachreden zu führen. Aber wenn er den nachkommenden Künstlern den Platz beengt hat, so kann er umsomehr den Laien geben. Er ist einer der Wenigen, von denen direkt ohne Brücke die Kunst ins Leben flutet; freilich ist das Fluten noch von wenigen bemerkt, und er hat nie zur Erleichterung seiner Offenbarungen die Hand geboten. Die stolze Unabhängigkeit von dem hässlichen Reklameapparat der Ausstellungsmaler hat niemand so konsequent gewahrt wie er.

Nicht gerade diese Eigenschaft, aber manches Wesentlichere hat er in der Art mit Whistler gemein; er ist eine ähnliche Erscheinung mit ähnlichen Ursprüngen, nur mit anderen Grenzen. Wie jener ist er ein grosser Sammler und Klärer, nur viel positiver, persönlicher, moderner.

Er ist ebenso sehr Bewegung wie Whistler Ruhe ist. Es giebt eine Weisheit, die die Welt von oben ansieht, für die alles Menschengeschick, die Qual und die Freude, Laster und Tugend, das Schöne wie das Hässliche, als etwas Mechanisches erscheint, Gradunterschiede derselben Materie. Wie Kalt und Warm lediglich relative Kontraste sind, die als solche nur für unseren gebrechlichen Leib existieren, in Wirklichkeit unendlich geringfügige Differenzierungen eines und desselben Begriffs, so lässt sich auch für alle Gefühlseffekte ein Mass denken, vor dem alles, was den Menschen bewegt, Teil derselben Schwingung ist, grössere oder geringere Be-

wegung. Degas will, was jedem grossen Künstler gelingt und was Michelangelo unsterblich macht: die Linie und die Farbe jenseits des Gegenständlichen. Michelangelos Wunder, die heilige Familie in der Tribuna, ist noch etwas anderes als eine Zusammenstellung von Maria, Joseph und dem Christkind, selbst wenn man die höchsten christlichen Begriffe damit verbindet. Die konkrete Frömmigkeit, die sich an das Ding bindet, sinkt in eine brausende Tiefe, und daraus steigt der Glaube an die unpersönliche Gottheit, an Grösse. Degas hat zuweilen Dinge dargestellt, die uns interessieren. Er hat erotische Sachen gemalt; aber was ist in ihnen die Erotik? Mit dem vorigen Jahrhundert ist die Erotik in Frankreich ein so festes Besitztum der Kunst wie in Deutschland seit 1870—71 das Soldatengenre. Rops ist darin so weit gegangen wie irgend möglich; seine Radierungen sind ein wahres Kompendium aller in dieses Fach schlagenden Fragen. Nur bleibt es dunkle Wissenschaft, was darin künstelt; der Standpunkt, mag er noch so satanisch sein, ist der des allzu nahe Beteiligten. Man schmeckt immer den entlaufenen Mönch, den Hahnrei, den Rückenmärker heraus und wer weiss was sonst noch, grosse praktische Erfahrung, nur nicht den Hauch jener Weisheit, die den Grossen eigen ist, ohne dass sie nötig haben, sie am eigenen Leibe zu erfahren. Degas betrachtet die Erotik von oben, sie ist für ihn

Bewegung, eine höchst charakteristische und malerische wie bei den Japanern.

Er ist gewöhnlich mehr Kolorist und Zeichner als Maler. Wo er aber malt, macht er es ganz wie einer der Alten. Als Maler zielt er wie Whistler auf denkbar grösste Glättung der Fläche. Er arbeitet jahrelang an einem Bild, durchaus kein Impressionist, dem es darauf ankommt, das Glück der Sekunde zu fesseln. Sein Ideal ist auch heute noch Ingres. Er nahm Ingres und machte ihn farbig; seine ersten Bilder sind ganz in der Abhängigkeit von dem Haupte der Klassizisten entstanden, und noch heute findet man in seinen reifsten Gemälden deutliche Spuren dieses viel verzweigten Einflusses.

Aber diese Gemälde sind selten. Nur Whistler hat die verbissene Zähigkeit des Amerikaners, nichts in die Hand zu nehmen, was er nicht fertig macht. Degas hat zu viel Einfälle, und es wäre schade, wenn er ein paar fertigen Bildern zu liebe auf diesen Reichtum verzichtet hätte, denn gerade in diesen Skizzen offenbart sich die neue Kunst. Das Tempo seiner Schönheit ist das Neuzeitliche, und dass gerade einer, der von Ingres herkommt, darauf fiel, uns diese Sekundengenüsse zu gönnen, die man geniesst, nicht um zu geniessen, sondern weil sie das Auge tiefer treffen als das andere, ist das Erstaunliche, vielleicht auch Versöhnliche. Er hat dekorative Werte daraus gewonnen, die stark sind, weil sie

den Reiz der Echtheit besitzen und nicht die Schönheit, sondern der Natur ihrer Objekte wegen gemacht scheinen. Das schlechterdings Animalische der Frau, ihre Geste im unbeobachteten Moment oder der Teil von ihr, der unbeobachtet bleibt, während sie sich zeigt, hat ihm die schönsten Bilder gegeben. Er hat die Natur ihrer Schönheit, die immer grausam, hässlich, banal und immer noch etwas anderes ist, gezeichnet, wie man Blumen zeichnet, mit den schönsten Farben seines Pastells, die so prächtig und doch so vergänglich sind wie der farbige Staub auf Schmetterlingsflügeln. Er ist der Dekorateur unserer Theaterlarven, mit denen er eine schönere und mehr bedeutende Welt als die der Bretter bevölkert. Es giebt heute noch nichts auf dem Theater, das diesem Darstellungsniveau entspricht, es ist noch nicht mal je einem der vielgewandten Tanzspieldirektoren eingefallen, nur die Farben Degasscher Ballette zu verwenden.

Auch die Kunst selbst hat diese Verwendbarkeit bisher kaum benutzt. Der Maler, der die ungeheuere Farbenpracht der französischen Koloristen zur grossen Dekoration bringt, ist noch nicht erstanden. Renoir, dem dekorativsten aller Staffeleimaler, der zuweilen im kleinen dazu angesetzt hat, fehlt der Horizont, und er fällt auf das 18. Jahrhundert, sobald er sich von der Natur um Handbreit entfernt. Was Besnard als Dekorateur versucht hat, ist flach oder geschmacklos.



Photo Durand-Ruel

Paris, Privatbesitz

LA SEINE A ARGENTEUIL

CLAUDE MONET

DIE übrigen Impressionisten verfolgten das Lichtproblem. Wenn nachfolgende Generationen kaum die Wichtigkeit verstehen werden, die ihm die Kunstgelehrten des Tages zulegen, sicher ist die Lösung glänzender und umfassender gelungen, als sich die ersten Anreger haben träumen lassen.

Man begreift heute nicht mehr recht, dass gerade in dem berühmten Manetschen „Frühstück im Freien“ der Anfang der Freilichtmalerei erblickt wurde. Das Entscheidende in Manet war noch etwas anderes. Das Jahrhundert hat keinen zweiten Künstler von dieser Gewalt des malerischen Ausdrucks besessen. Solche Leute haben mehr zu thun, als konsequent zu sein. Manet wird sich der technischen Bedeutung seiner Malerei kaum ganz bewusst gewesen sein, er fühlte sich den Velasquez und Goya näher als Turner. Er bediente sich seiner Mittel mit

natürlicher Selbstverständlichkeit, nicht mit dem stets bewussten Willen des Schulmalers. Er brauchte sich durchaus nicht in der Sonne braten zu lassen, um schöne Farben zu finden. Das grösste an ihm ist die Handschrift, die Naturgabe, nicht die Intelligenz des Mittels. Das Mittel haben andere nach ihm unendlich viel weiter gebracht, und wenn es lediglich darauf ankäme, recht farbig und sonnig zu sein, würde heute jeder deutsche Kolorist über ihm stehen. Denn im Vergleich zu der Lichtentwickelung, die unter seines Freundes Monet Schule vor sich ging, erscheint er eher als Dunkelmaler, und zumal das „Frühstück" mit seinen bleichen Tönen hat etwas weltfremdes, das die Zeit adelt, in der es entstanden ist, aber nichts mit dem bunten Trubel unserer Tage zu thun hat.

Auch Monet hat ein solches Mahl im Freien gemacht, und es entstand zu der Zeit, da Manets Stern am glänzendsten erstrahlte; es ist blonder, sanfter, zierlicher als das des älteren, wie Morgengrauen vor schönem Sonnentag. Monet hat unter dem Einfluss seines Freundes fabelhaft eindrucksvolle Werke geschaffen; sein grosses Porträt der Dame mit dem prachtvollen grünen Rock, das sich wie das erstgenannte Bild in deutschen Händen befindet, zählt unter den Repräsentationsbildern aller Zeiten. Ganz unabhängig wurde er erst, als er seiner Muse ein bescheideneres Gebiet zuwies, das für die heroi-

schen Thaten eines Manet zu klein war, durch Monet aber zu einer grossen Welt neuer und schöner Reize gemacht wurde.

Monet ist ebenso sehr Talent wie Manet Genie war. Das Talent bei ihm ist das brillant geschulte Auge und die Energie, ihm zu gehorchen. Es fehlt die einem Manet eigentümliche starke und ganz ursprüngliche Reflexwirkung auf grössere Gefühlskomplexe. Manet hatte mehr Gehirn, Monet regt scheinbar nur das Auge zum Denken an; man kann verfolgen, dass je älter er wird, desto mehr ein fast wissenschaftlicher Wille die Form ausbildet. Aber wer den Monet der siebziger Jahre liebte und damals nicht schon ein alter Mann war, wird ohne Enttäuschung den Wandel mitmachen, den er als notwendig erkannte. In den Landschaften dieser Zeit spricht ein die Komposition vollkommen bestimmender Stil, der auf den Sinn wie Poesie wirkt. Es ist nicht der grosse Stil Manets, sondern eine wohlthuende, stille Lyrik, die den breiten Accorden aus dem Wege geht, um desto anmutiger im Schlichten zu sein.

Die schönste Landschaft, die die Welt — unsere Welt — besitzt, die Umgebung von Paris, hat in Monet die schönste künstlerische Formulierung gefunden. Das unendlich Weibliche, die Sinne Umschmeichelnde dieser Zone, der Takt, wenn man bei der Natur von Takt reden kann, das Prickelnde, das auch die Pariserin besitzt

und das bei ihr malgré tout immer lieblich und kindlich bleibt, alles das steckt bei den Monets der Zeit, da er in den Dreissigern war.

Die Pariser können ihrem Stern nicht genug danken, diese Landschaft so nahe bei der Hand zu haben. Was sich von Monet sagen lässt, kann man auf die ganze Pariser Kunst anwenden; ja auf die ganze jahrhundertealte Kultur dieser Stadt. Nur wer Paris kennt, weiss was ein Sonntag ist. Die Berliner sind seit Jahrhunderten des Sonntags in den Grunewald gegangen, wenn sie nicht vorzogen in der Stadt, in den Kneipen zu bleiben; sie hätten seitdem nicht so viel Hässliches verbrochen, wenn sie ein St. Cloud, ein St. Germain, ja nur einen Kilometer Seine gehabt hätten. Wer in Paris als Arbeiter gelebt hat, für den ist die Erinnerung an einen schönen Sonntag draussen in Veteuil, wo Monet malt oder irgendwo an der Seine — es giebt nichts Hässliches um Paris — wie die Erinnerung an weiss Gott was für schöne Dinge. Man hofft immer etwas Schönes zu erleben, wenn man hinaus fährt und glaubt immer, etwas Schönes erlebt zu haben, wenn man später daran zurückdenkt. Es ist im Gefühl etwas Ähnliches wie der psychische Wert des Kunstgenusses, dessen Wesen man am nächsten kommt, wenn man ihn sich als Erinnerung an Glück vorstellt. Es ist in der That nicht nur die Natur, die man draussen geniesst, auch nicht lediglich der grobe

Kontrast zwischen Grossstadt und Land, sondern die merkwürdige Schickung, dass man gerade dieses Land bei dieser Stadt findet, etwas so ganz Entgegengesetztes und gleichzeitig so durchaus Dazugehöriges. Grossstädte sind Monstren, abstruse Zufälligkeiten am reinen Körper der Erde, die sich hier und da vorfinden wie Warzen auf der Haut. Diese eine Stadt ist schön, und sie scheint nicht von aussen dazu gekommen, sondern aus dieser Erde gewachsen. Sie kann immer nur hier liegen. Wäre sie nicht da, so würden auch die Wälder nicht sein, die sie umgeben, die Hügel, von denen man zu ihr hinab steigt, das Wasser, in dem sie sich spiegelt. Alles ist hier Beziehung auf Paris oder scheint so, eine Beziehung, die so natürlich wie möglich durch das wundervolle Menschenwerk erleichtert wird, das man überall hier im Verein mit der Landschaft findet. Ist es Zufall, dass von den vielen Fürsten, die seit erklecklichen Zeiten in dieser Landschaft, jeder nach freistem Gutdünken gebaut haben, nicht einer verkannt hat, was er ihr schuldig war. Ludwig XIV. scheint nur wegen der Gärten von Versailles und Franz I. nur der Front von Fontainebleau zuliebe dagewesen zu sein. Man glaubt in den Wesen dieser Natur das glückliche Temperament der Menschen wiederzufinden, die Paris gemacht haben, Menschen, die wissen, was Kunst ist, weil sie Natur besitzen.

Es ist ein grosser Schritt von der Landschaft um 1830 zu Monet. Unter dem schweren Schritt Millets mussten all die süssen Liebesgötter, die den Watteaus und Fragonards gesessen hatten, erstarren. Die herbe Kunst dieses ganz nordischen Temperamentes fand hier monumentalen Ernst. Corots duftige Poesie weckte wieder die Lyrik, ohne gerade von dieser Landschaft etwas zu sagen. Rousseau war ihr zu nahe gekommen, er hatte über dem Baum die Bäume vergessen, Dupré, Diaz, Daubigny steckten tief im Wald und scheinen uns heute schon wie Waldmenschen. Wüssten wir nicht, wo sie gemalt haben, würden wir nie glauben, dass auch ihr Modell vor den Thoren von Paris lag. Sie alle gingen in den Wald und malten, und es kommen einem fromme Sagen wie die der Genoveva in den Sinn, wenn man ihrer gedenkt. Monet blieb auf dem Hügel und schaute. Sein Blick glitt über die Gärtenterrassen zum Wasser hinab, folgte dem koketten Geschlängel des Flusses mit den eiligen Schiffchen und den lauschigen Inseln, verlor sich in die Thäler, stieg jenseits wieder den waldigen Hügel hinan und säumte die grosse Linie am Horizont, die im Sonnenlicht leuchtet. Monets Landschaften haben Gesichter wie Bilder von Lenbach; er hat die Physiognomik der Natur studiert, ein Porträtist, der weiss, was er zu geben hat.

Thoma hat eine deutsche Landschaft ge-

macht mit den Mitteln, deren es bedurfte, um gerade ihre Eigentümlichkeit, wie sie den Deutschen erscheint, zu geben; Monet und Pissarro haben eine französische Landschaft gemalt. Der Unterschied zwischen beiden sagt ebensoviel vom Land wie von den Leuten, ja, der ganze Rassenunterschied liegt darin. Die Sonne scheint auch über den Thälern des Odenwaldes; ein französisches Temperament würde sich auch hier des Lichtes und der Farben erfreuen; die Deutschen haben ihre Schwermut darin gefunden. Neu ist wohl nur dieser Ausdruck von treuherziger Melancholie an Thoma, das Mittel ist alt, zuweilen erschreckend altbacken, und regte er nicht an dieses Gefühl aus der Rumpelkammer des lieben Deutschtums, würde man kaum auf ihn achten. Als Maler ist Thoma Kolorierer, das heisst, er streicht seine Flächen an und verfährt bei der Wahl seiner Farben nach rudimentären Grundsätzen, die zuweilen kurios originelle Resultate geben. Die künstlerische Schöpfung ist bei ihm beendet, sobald die Zeichnung fertig ist, und was diese fertig erscheinen lässt, ist primitiver Verzicht, die Nachhilfe mit groben Mitteln auf aus der Urväterzeit her gewohnten Bahnen. Der Franzose lässt sich nicht mit dem Deutschen vergleichen, pflegt man zu sagen, und hat darin recht; nur, dass man's nicht kann, spricht in diesem Fall nicht für die Deutschen. Auch Hans Sachs' Ehelied kommt schlecht weg,

wenn man es mit Goethes Lyrik vergleicht. Man irrt, wenn man auf die Unterschiede von Weltanschauungen, Temperamenten oder dergl. zurückführen will, was lediglich die simple Frage des Könnens oder Nichtkönnens entscheidet. Man könnte sich vielleicht die beiden Temperamente als verschieden konstruierte optische Apparate vorstellen; der eine, der Thomas, lässt alles, was Farbe und Licht ist, durch und fängt nur die Linien auf; der andere, der Monets, giebt diese Erscheinungen, wie sie dem farben- und lichtempfindlichen Auge erscheinen. Reduktionsmethoden sind beide wie alle künstlerischen Versuche gegenüber der Natur; der einzige Unterschied ist, dass die eine schon vor einigen Jahrhunderten nicht schlechter geübt wurde, während die andere erst heute entdeckt worden ist und unsere Erfahrung verzehnfacht hat. Man kann ganz andere Dinge, wenn man Monet kann; man kann mit Thoma nichts Neues. Denn die Geschichte mit dem Gemüt hat nichts mit der Sache zu thun. Man wird in Deutschland zu dem grausamen Axiom getrieben, dass sich die gemütliche Suggestibilität im umgekehrten Verhältnis zu dem künstlerischen Aufnahmevermögen vermehrt. Primitive Menschen werden vor dem primitiven Thoma leichter reagieren als vor Monet und noch primitivere werden noch leichter vor einem anonymen Öldruck in Ekstase geraten. Alle Popularisierungsversuche abstrakter Künste,

mit denen man Erscheinungen wie Thoma rechtfertigt, endigen auf diesem Gebiet in der Verneinung des künstlerischen Fortschritts. Man hat einer sehr schönen Heiligenfigur in einer Kirche Roms einen Metallschuh über den nackten Fuss ziehen müssen, damit er nicht abgeküsst wurde und die frommen Pilger heften ihre durstigen Lippen mit ungeschwächter Inbrunst auf das rohe Metall, unter dem der Marmor Michelangelos vergraben liegt.

Monet dient der Kunst, er hat unsere Sinne schärfer und reiner gemacht und unser natürliches Kapital an schönen Dingen vergrössert. Er ist eine Etappe in der Zickzackbahn der Malerei, die ihre Höhepunkte hat, aber keinen, der Thoma heisst . . .

Alles das ist schwierig, zu beweisen. Man kann eine halbe Nacht auf jemanden einreden, um ihm klar zu machen, warum Beethoven grösser ist als Wagner — und es wird wohl auch in Deutschland jede Nacht an verschiedenen Stellen gleichzeitig passieren. Wenn es der andere nicht gleich beim ersten Wort glaubt, bringt man ihn nie dazu. Der letzte Grund aller Streitfragen ist wohl der, dass es Leute giebt, die Musik lieben, und andere, die etwas anderes vorziehen. — Man muss Monet vertragen können, sonst ist alles andere besser. Es gehören gesunde, starke Nerven dazu, sonst findet man ihn womöglich brutal, vermisst die Intimität und wer weiss was alles.

Dies ist eine Spezialität der Engländer. Man kann bei jeder Ausstellung von Franzosen in London lesen, dass es den Impressionisten an Intimität fehlt. Bei den wahnsinnigen Vorstellungen über europäische Kunst, denen man sich in England hingiebt, ist das weiter nicht auffallend. Aber auch ernsthafte deutsche Leute haben sich bei Monet vergeblich warm zu werden bemüht und haben dies niedergeschrieben. Das liegt nicht an Monet und es ist bedenklich, so etwas niederzuschreiben. Es kann sich bei Intimität als Qualitätsbegriff nicht um die rein persönliche Geschmackfrage handeln, nach der der eine dies Bild liebt, der andere jenes, und es kann ohne weiteres einer ein bestimmtes Bild von Sisley intimer finden als einen Monet, wobei im einzelnen Fall subjektive Momente, z. B. der Raum, für den das Bild bestimmt ist, mitsprechen. Aber wenn man z. B. Carrière und die Schotten intim findet und Monet nicht, so ist das keine Geschmackfrage, sondern ein Malheur, eine fast unmoralische Verirrung. Denn danach hiesse „intim“ matt, dunkel oder sentimental. Thatsächlich kann es nur die wohlabgewogene Zusammenstimmung der Farben bedeuten, die zwischen den verschiedensten Nuancen möglich ist, aber ihre Reize füglich nur solange zu äussern vermag, als sie erkennbar bleibt. Der Engländer liebt den Schatten, das ist sein Pech. Man wohnt nicht ungestraft in

einer Stadt wie London, wo die Sonne nur zu feierlichen Gelegenheiten scheint. Aber keinem Menschen fällt es ein, in London auch zu leben. London ist ein grosses Bureau, das nach hinten heraus liegt. Sobald die Engländer nicht zu arbeiten haben, laufen sie ins Freie. Das Normale wäre, dass die Kunst es ebenso mache. Wer sein Leben in der Dämmerung verbringt, wird möglicherweise alle Nuancen des Dunkels beherrschen, es soll aber auch vorkommen, dass die Augen im beständigen Dunkel schliesslich erblinden. Und dieser Gegensatz bleibt bestehen, auch wenn man auf die andere Seite die Werke stärksten Kalibers der Dunkelschule stellt. Auch die Abneigung voller Hochachtung gegen einen Rembrandt vermag ich nicht dem zufälligen Geschmack zuzuschreiben, als ob es sich hier um die Wahl zwischen Blondinen und Brünetten handelte. Ich habe nie begriffen, dass man gleichzeitig moderne Bilder und Rembrandts zu besitzen vermag. Rembrandt ist gross und wird gross bleiben, aber seine Malmittel sind längst überwundener Standpunkt. Es wäre lächerlich, wenn wir unseren einzig indiskutabeln Vorrang vor den Alten einer falschen Pietät opfern wollten. Ein dunkler Teint kann ebenso schön sein wie ein heller, ja noch tausendmal schöner, er kann denselben Reichtum an Farbe, an Frische, an Leben enthalten und noch viel mehr. Die Sauce der Alten ist aber

überhaupt keine Farbe, auch nicht mal braun, wie man gemeiniglich glaubt, sondern aus so viel Tinkturen zusammengebraut, dass zuletzt gar kein dem koloristisch suchenden Auge als Farbe erscheinender Eindruck übrig bleibt. Man hat Rembrandt nur immer als dunkel oder als hell im Gedächtnis und hat ihn auf jeder Wand mit einer einigermassen anständigen farbigen Tapete als dunkles Loch vor sich. Den Vergleich mit der Geschmacksentscheidung zwischen Blondinen und Brünetten müsste man durch den mit dem natürlichen und dem geschminkten Teint ersetzen. Denn dass ein Rembrandt mit seinen schmutzigen Farben Wunder schaffte, spricht nicht für das Mittel. Die Leute, die vor einem Monet in lebhaften Farben zurückschrecken, können Schminke nicht von Natur unterscheiden. Es sind Leute mit schlecht entwickeltem Sinn für Material, die von demselben mangelhaften Instinkt getrieben zwischen schlecht proportionierten Wänden, mässigen Stoffen, imitierten Blumen aushalten wie das Gros der Menschheit. Zwischen ihnen und den diskutablen Gegnern neuer Malerei, die sich nicht vom Alten losreissen können, ist eine merkbare Nuance. Jenen muss man Anachronismus vorwerfen, einen Anachronismus, der viel gefährlicher und unnatürlicher ist als der Archaismus, der zum Alten greift, weil ihm für bestimmte oder zumal unbestimmte Bedürfnisse die Gegen-



Photo Durand-Ruel. *Berlin, Privatbesitz.*

PORTRAIT DE Mme. M.
Oelbild.

wart die formulierte Gewährung versagt. Anachronismus ist der unverzeihliche Mangel an Einsicht, dass wir nicht mehr in den Häusern wohnen, in denen ein Rembrandt malte, dass Rembrandt nicht deshalb gross ist, weil er im Schatten wandelte, sondern trotzdem, dass die Sonne gewaltig zu uns strahlt, die Rembrandt nur durch die kleinen Fenster seiner niedrigen Behausung auf den schweren Stoffen und den blanken Metall der dunklen Wände spielen sah. Archaismus kann ahnender Fortschritt sein, der Anfang neuer Bahnen, er ist es in unserer Zeit schon oft gewesen. Die Liebe für dunkle Holländer aber ist Rückschritt, solange es noch Leute wie Monet auf der Welt giebt. Man mag heute über den Wert der Bilderkunst schwankender Meinung sein, ein wahrer Nonsens aber ist, sich heute Bilder aufzuhängen, die nicht mal symbolisch die Modernität unserer entwickelten Instinkte besitzen und uns, um keine Geschmacklosigkeiten zu begehen, zwingen, das Mauselochdasein des braven Bürgers vor 300 Jahren aufzufrischen. Es ist sehr schön, dass wir frei genug sind, vielerlei gleichzeitig zu lieben und dass man Rembrandt die Stellung giebt, die einer so vollendeten Potenz gebührt. Aber es kann einem fast bange werden vor der gar zu weit getriebenen Intimität mit dieser Eroberung unserer Bildung. Mich berührt das Sichvertiefen in Rembrandts Malerei als solche beinahe unappe-

titlich. Das sogenannte Richtige daran allein macht auch nicht glücklich. Was nützt die richtigste Behauptung, wenn das Behauptete nicht mehr interessiert. Richtig sind sie alle in ihrer Art, die grossen Alten, am richtigsten vielleicht da, wo sie uns heute nicht mehr so erscheinen. Wer bei ihnen Bestätigungen natürlicher Wahrnehmungen sucht, braucht sie nicht. Sie waren Träger der Impulse ihrer Zeiten, Centren ihrer Kultur, Konzentrationen ihrer Ideen. Und was wir heute von ihnen brauchen können, waren sie nebenbei oder zufällig. Wie sie nicht an uns denken konnten, ist es unser gutes Recht, uns das von ihnen auszusuchen, was uns nützen kann. Je weniger bleibt, desto besser. Nach der ungeheuerlichen Polygamie unseres Instinktes mit allen Musen aller Zeiten und Zonen muss eine Erkenntnis kommen, die in der Einehe das Heil sieht, wo die Säfte hübsch zusammengehalten und gesunde Kinder erzeugt werden. Wie bei jeder Wahl von so schwerwiegender Bedeutung müssen auch hier praktische Argumente den Ausschlag geben: die gesündeste Frau, die physisch am besten passt, ist die beste. Deshalb ist diese moderne, französische Malerei am besten zu empfehlen. Sie ist die jüngste und gesündeste, und es darf nicht gegen sie entscheiden, dass ihr edles Gefühl und Moral in nur bescheidenen Quantitäten gegeben sind.

Die Impressionisten haben das normale Auge wieder hergestellt. Nicht ihre Genialitäten, sondern ihre Gesundheit hebt sie über die abstrakte Bedeutung jeder rein künstlerischen Thätigkeit in unseren Tagen hinaus und giebt ihnen eine Gloriole, die nicht weniger leuchtet, als der Nimbus um den Scheitel Nietzsches. Zur tiefsten Fassung der kirchlichen Kunst gehörte zuweilen ein frommes Herz, zur Schätzung der Episodenmalerei tausenderlei Art, die nachher kam, ein gelenkiges Gemüt, zum Erfassen der grossen Kompositionsmalerei der Zeiten das diesen geläufige Pathos. Zu dieser Kunst, die uns allein gehört, bedarf es vernünftiger Sinne. Dem Ideal unserer Zeit, der Vernunft und den Sinnen gerecht zu leben, dieser Religion, die auch ihre Frömmigkeit, ihre Ekstasen, ihre Märtyrer besitzt, hat diese Malerei die schönsten Altarbilder geschaffen. Manet ist ihr Genie, Monet ihr bester Schütze. Renoir und Cézanne haben bedeutendere Dinge geschaffen. Monets Bedeutung liegt in seiner Gesundheit.

Gerade er hat dem in England falsch verstandenen Begriff des Intimen, den künstlerischen Inhalt gegeben durch eine Überwältigung der Materie, wie sie kaum vor ihm je so gelungen ist. Und er hat der Seele, die in Deutschland nicht über das „Technische“ dieser Kunst hinwegkommt, nicht desto weniger viele, nur weniger plumpe Handhaben verliehen. Sicher scheint

er mehr aus der Wirklichkeit als aus sich selbst zu malen. Wer aber in den Landschaften, die ich eben erwähnte, die Poesie leugnet, hat kein Organ für die Poesie der reinen Natur. Es giebt eine Lyrik, die nicht der romantischen Burgen und Ruinen bedarf, um wohlklingende Lieder zu singen. Wir haben sie in der Litteratur des jungen Deutschlands mit grossem Aufwand von Begeisterung zur Anerkennung gebracht; sie ist nicht weniger wert in diesem französischen „Naturalismus“. Diese Poesie erhebt sich in der berühmten Belle Isle Serie Monets zur mächtigsten Leidenschaft. Diese Marinen, die nichts als Bilder vom Meer sind, gehen mir tiefer als die nixenbevölkerten Wogen Böcklins, die gar zu oft aus blauen Blech gemacht scheinen. Die Wucht, mit der die Brandung an den rotbraunen Felsenresten mit gleich Wogenschlägen gewaltigen Pinselhieben gemalt ist, singt ein stärkeres Lied von der Grösse des Elementes als die dicksten Tritone des Schweizer Meisters, und der ungeheure Horizont in anderen, erschreckend phantasielosen Bildern Monets, die nichts wie Meeresfläche geben, wirkt auf mich bedeutender als alle die berühmten Meeresidyllen, mit denen sich die deutchen Museen in den letzten Jahrzehnten gefüllt haben. Gute Malerei hat nun einmal alle diese gegenständlichen Ungeheuerlichkeiten nicht nötig und, wenn sie sie benutzt, spielt sie damit wie der Wind mit den

Blättern, aber führt keine Dramen oder anderen Hokuspokus mit ihnen auf. Gute Bilder haben die Eigentümlichkeit, durch ihre Malerei und ihre Farben zu wirken. Allerdings können sie durch mittelbare Umstände das Spiel der Phantasie erschweren, und man muss Monet nachsagen, dass er es in seinen späteren Jahren direkt darauf anlegt. Man begreift einigermassen den Ärger empfindlicher Gemüter über seine Ausstellungen in dem grossen Saale bei George Petit, wo zuweilen einige Dutzend Bilder genau denselben Ausschnitt eines und desselben Baumzweigs auf einer und derselben Wiese nebeneinander zeigen und sich nur durch Nuancen in der Beleuchtung unterscheiden. Diese Kollektionen sehen auf den ersten Blick wie grosse Musterkarten für Farben aus und mögen im Grunde nichts anderes sein. — Ich habe Leute noch wertlosere Dinge mit Leidenschaft sammeln gesehen. Diese hier haben zum mindesten eine hygienische Bedeutung. Ich bin mir noch immer nach jeder solchen Ausstellung — nicht innerlich, sondern äusserlich — gebadet erschienen, in dem angenehm geläuterten Zustand, in dem man den Hammam verlässt, der nichts gerade sittlich sehr Erhebendes hat, aber physisch ungemein wohlthut. Dass es Monet übrigens aus Spielerei einfällt, dasselbe Stückchen Natur zu wiederholen, darf man, da dies auch bei anderen grossen Künstlern vorgekommen ist, a priori

nicht annehmen. Dass er solche Bilder zusammen ausstellt, beweist die Wichtigkeit, die er der Veränderung der Farben durch das Licht zuweist. Für ihn ist der Unterschied zwischen einem Baumstumpf des Morgens und demselben des Nachmittags grösser wie die Verschiedenheit zwischen einem Männchen und einem Weibchen, die von derselben Sonne beschienen werden. Das ist sicher sehr weit gegangen, zumal, wenn man an die gute, alte Zeit denkt, die für alle ihre Bedürfnisse nur eine Beleuchtung hatte — und diese fand unter Ausschluss des Sonnenlichtes statt. Wir haben keinen Grund, darüber unzufrieden zu sein, denn diesem goldenen Eifer, der etwas von der rührenden Liebe der alten Fontainebleauer hat und einem stärkeren Gefühl entspringt, verdanken wir die reiche Skala der uns heute geläufigen Farben. Frankreich schuldet ihm die relative Vertraulichkeit mit Sensationen, die nicht nur dem Maler nützen. Diese Art hat wenig dazu beigetragen, die ehrfürchtige, dem Unnahbaren gezollte Anbetung der Kunst zu erhöhen, aber man kommt ihr dadurch näher. Es ist keine Hexerei dabei. Man versteht Monet — soweit überhaupt etwas an ihm zu verstehen ist — am besten in seinem Garten, den er sich um sein Landhaus gebaut hat. Er hat ihn gerade so gemacht wie seine Bilder. Eine Masse Rot, lauter riesige Nelken, steht gegen eine Masse weisser Lilien, daneben ein Wald bren-

nend gelber Sonnenblumen. Jenseits wuchert es zwischen leuchtendem Grün von lauter Blüten prangenden Violetts. Aus dem Vollen! Es leuchtet so stark, weil jede Blüte individuell ihr Farbenteil zu der Masse trägt, und es ist so schön, weil die Masse trotzdem einheitlich bleibt, ein schöner Garten natürlicher Reize.

Das Wesentliche an dem Werk Monets ist natürlich trotzalledem nicht das Naturstudium. Die Landschaft ist für ihn das neutrale Medium, das ihm am bequemsten war, um zu zeigen, was er wollte. Was der Kunstgelehrte als Ursache nimmt und was dem Naturschwärmer Monet selbst wohl als Urgrund erscheinen mag, ist in Wirklichkeit eher Folge. Monet kam mit einem wunderbaren, geheimnisvollen Prisma im Gehirn auf die Welt und hat sich dessen bedient. Dass er Landschafter ist, wiegt ebenso schwer und ist ebenso indifferent wie dass Michelangelo Akte machte. Es giebt sehr viel grössere Menschen in der Malerei als Monet, aber es giebt keinen reineren Maler. Er ist so sehr ureigenstes Kind seiner Kunst, wie Bach reiner Musiker war. Keiner ist allen seiner Kunst nicht unmittelbar dienenden Beziehungen so konsequent aus dem Wege gegangen, wie er; dem einen wird es als Beschränktheit erscheinen, dem anderen als souveränstes Selbstbewusstsein. Seine Bedeutung in der Kunst seiner Zeit ist deshalb so gross, weil er alles unbestreitbar Eigene ihrer Aspira-

tionen klar krystallisiert hat. Das wesentlichste ist daher ein eigener Geschmackswert. Wir haben keinen, der wie er Stärke mit Geschmack vereint. Es galt bis dahin fast für talentvoll, geschmacklos zu sein, weil man darin Stärke sah. Immer haftete an den ganz Geschmackvollen das blass Eklektische, das die Spitzen der englischen Kunst in leichte Wolken verhüllt. Monet ist dem gegenüber ein wahres Paradox: er ist naiv natürlich. Mit fast brutaler Gewalt schafft er sich Anerkennung, ganz und gar aggressiv, klar, deutlich und fertig, ohne die kühle Reserve der weisen Schweiger. Er ist in dem Geflüster unserer vielsprachigen ästhetischen Instinkte der starke Ton.

* * *

GANZ in seinem Garten allein ist die Kunst Monets natürlich nicht gewachsen. Was seine Hand Manet verdankt, sozusagen die kinetische Anregung seiner künstlerischen Energie, verdankt sein Auge dem grossen Pfadfinder der modernen Koloristik, Turner.

Der Krieg, dieser barbarische Mischer der Völker, hat auch hier noch einmal geholfen. Er trieb die Jungen Frankreichs, dessen veraltete Politik sich im Osten von den deutschen Soldaten schlagen liess, nach England und verschaffte



Photo Durand-Ruel. *Paris, Privatbesitz.*

BAIGNEUSE

Pastel.

ihnen dort eine ungeahnte eroberungsreiche Revanche.

Die Kunstgeschichte wäre schon ausserordentlich interessant, auch wenn sie nicht von Kunst handelt. In diesen Willensübertragungen von einem Land auf das andere, in den unbewussten Beeinflussungen der Rassen untereinander, in dieser höheren Politik der Völkerinstinkte, die an die merkwürdige Intimität erinnert, zu der das gemeinsame Gefängnis die ursprünglich sich feindlichsten Tierchen treibt, steckt eine lediglich psychologisch schon anregungsvolle Lehre. Man verfolge die Rolle Englands in der modernen Kunst. Was es in van Dyck dem Kontinent entnommen hatte, gab es in Gainsborough und Reynolds zurück. Im ersten Viertel des Jahrhunderts riefen die Engländer Constable und Bonnington, die selbst von den Holländern gelernt hatten und in England ohne Schule blieben, auf dem Kontinent die mächtigste Bewegung unserer Malerei hervor. Sie geben gleichzeitig Delacroix und dem Paysage intime. Fünfzig Jahre später finden Monet und Pissarro in London Turner, der von Claude Lorrain ausgegangen war und in London für verrückt galt, und, wenn man das Spiel fortsetzen will, wiederum ein Menschenalter später bringen vereinzelte Engländer, wie Conder und Beardsley die französische künstlerische Kultur, wiederum verwandelt, der Heimat zurück.

Turner ist wohl das grösste Rätsel dieser mächtigen Produktion Englands an grossen Anregern, die das Land immer wieder hervorbringt, trotzdem es nichts mit ihnen anzufangen weiss. Es war ein richtiger Spleen, dass gerade dieser Maler in England zur Welt kam, ebenso merkwürdig, wie dass Millet in Frankreich geboren wurde. Es scheint zuweilen, als ob der Wind allein die Samenkörner der Kunst verteilt, aller historischen Wahrscheinlichkeit, allen geographischen und volkspsychologischen Gesetzen zum Trotz. Wie bei Monet und allen Impressionisten alles französisch ist, so wenig vermag man die Nationalität dieses grossen Ahnen ihrer Kunst zu ergründen. Sie haben alle von ihm genommen; bei ihm selbst ist schwer auch nur eine Nuance Verwandtes in der Kunst vor seiner Zeit zu finden. Aus Claude Lorrain machte er eine dürre Ruine, die sehr bald in dem Flammenzauber seiner Koloristik verblich. Wie ein Phönix erhebt sich sein Genie aus den zusammenbröckelnden Resten der klassischen Komposition und steuert den verwegenen Zielen zu, die ihr so entgegengesetzt wie möglich sind. Es mag nicht lediglich Zufall gewesen sein, dass er der erste war, der das merkwürdige moderne Monstrum, eine Eisenbahn, malte. Er war der erste Moderne, der die rapider Änderung unterworfene Sinnlichkeit der neuen Zeit symbolisierte. Übertroffen hat ihn darin, in dieser flüchtigen

Note, kaum einer seiner vielen Nachfolger. Man hat mehr Wissen, mehr Kunst in die Sache gebracht, kein geeigneteres Temperament.

Äusserlich scheint in vager Beziehung Renoirs Koloristik ihm manches zu verdanken. Aber der Feuergeist, der in Turner steckte, passte schlecht zu der zärtlich schmiegsamen Rubensschönheit des Franzosen; die ganz in farbigem Dunst gelöste Atmosphäre Turners verwandelte sich in den Schmelz pfirsichroter Kinderbäckchen. Renoir lernte an Turner, was Millet fehlte und was von Watteau noch übrig war, und liess sich allenfalls durch ihn abhalten, zu einem höheren Baudry zu werden. Der merkwürdige, imponderable Instinkt des Engländers für moderne Probleme geht ihm ab. Er ist deshalb so gross, weil er trotz einer innerlichen Abhängigkeit von vergessenen Zeiten, trotz einer zuweilen weitgetriebenen Süssigkeit, die sonst heutzutage leicht in Bitterkeiten endet, eine unabhängige Kunst schafft, die so vollendet, so „gekonnt" ist, dass solche äusserliche Innerlichkeiten belanglos erscheinen. Er ist der Typ des aussterbenden grossen Braven, der unbedingt können will, was er macht, wie Turner bereits den spontanen Einfall des rastlosen Kindes unserer Tage darstellt, das in Sekunden genial ist.

Dieses Spontane wurde bei Monet und Pissarro zu einer regelrechten Technik. Sie vertieften Turner, entfernten das Zufällige und be-

wiesen, dass auch ohne bewegte Gegenständlichkeit diese Koloristik recht behielt, wie Manet und Cézanne bewiesen, dass man auch ohne die dramatischen Stoffe Delacroix's eindrucksvoll zu malen vermochte. Die Nachfolger Monets, die Neoimpressionisten, machten daraus eine exakte Wissenschaft.

Darüber in einem nächsten Bändchen.

VERZEICHNIS DER HAUPTWERKE EDOUARD MANETS.*)

Werk	Besitzer	Ort
L'enfant aux Cérises gegen *1858*	*Leclanché*	*Paris.*
Le Buveur d'Absinthe (refüsiert vom Salon *1859*)	*Faure*	„
La Musique aux Tuileries gegen *1859*	*Durand Ruel*	„
Portrait de Rubini gegen *1859*	*Auguste Pellerin*	„
Angelina gegen *1860*	*(Caillebotte-Sammlung im Musée du Luxembourg).*	
Jeune Dame *1860*	*Jacques Blanche*	*Paris.*
Le Gamin oder Enfant au chien *1860*	*Rosenberg*	„
Portraits de M. et Mme. Manet Salon *1861*	*Mme. E. Rouart*	„
Le Chanteur Espagnol Salon *1861*	*Faure*	„
La Nymphe surprise *1861*	*Manzi*	„
Le Ballet Espagnol *1861*	*Durand Ruel*	„
La Chanteur des Rues *1862*	*Montgomery-Sears*	*Boston.*
Jeune Homme en costume de Majo *1862*	*Havemeyer*	*New-York.*
La Maitresse de Beaudelaire *1862*	*Cassirer*	*Berlin.*
Lola de Valence *1862*	*Comte Camondo*	*Paris.*
Le Déjeuner sur l'Herbe *1863* (Salon de Refusés)	*Moreau-Nelaton*	„
L'Olympia Salon *1863*	*Musée du Luxembourg*	„
Jeune Femme couchée *1864*	*Geheimrat Arnold*	*Berlin.*
Portrait de Zacharie Astruc *1864*	*Durand Ruel*	*Paris.*
L'Homme mort *1865*	*Widener*	*Philadelphia.*

---

*) Diese Zusammenstellung ist dem Duret'schen Werke: „Histoire d'Edouard Manet" (Floury, Paris 1902) entnommen, das einen fast vollständigen Katalog der Werke enthält, und stellt kaum den zehnten Teil des Schaffens Manets dar. Der Verfasser hat nur die Werke citieren können, die ihm bekannt waren und als die bedeutendsten erschienen.

Longchamp *1865*	*Cognacq*	*Paris.*
Poissons *1865*	*Manzi*	„
Le Fumeur *1866*	*Durand Ruel*	„
Combat de Taureaux *1866*	*Durand Ruel*	„
Le Fifre (Refusé au Salon) *1866*	*Comte Camondo*	„
L'Acteur tragique (Refusé au Salon) *1866*	*Vanderbilt*	*New-York.*
Le Matador saluant *1866*	*Havemeyer*	*New-York.*
Pivoines *1866*	*Moreau Nélaton*	*Paris.*
La Joueuse de Guitare *1866*	*Pope Farnington*	*(U.-S.)*
Exécution de l'Empereur Maximilien *1868*	*Vollard*	*Paris.*
Le Balcon *1869*	*Caillebotte-Sammlung Musée du Luxembourg*	*Paris.*
Eva Gonzalès *1870*	*Durand Ruel*	*Paris.*
Le Bon Bock *1873*	*Faure*	„
Le Bal Masqué *1873*	*Havemeyer*	*New-York.*
L'Artiste (Refusé au Salon) *1876*	*Pellerin,*	*Paris.*
L'Amazone *1875*	*Dr. Linde*	*Lübeck.*
Le Grand Canal à Venise *1875*	*Havemeyer-*	*New-York.*
Nana *1876*	*Pellerin*	*Paris*
Portrait de Faure (Hamlet)	*Durand Ruel*	„
La Servante de Bocks *1876*	*Haviland*	„
Mlle. Lemonnier *1876*	*Pellerin*	„
Le 30 juin 1878 *1878*	*Pellerin*	„
Le Melon *1878*	*Max Liebermann*	*Berlin.*
Chez le Père Lathuille *1879*	*van Cutsen*	*Bruxelles.*
Dans la Serre *1879*	*Nationalgalerie*	*Berlin.*
Vase de Fleurs *1880*	*Mme. Green*	*(U.-S.).*
L'Evasion de Rochefort *1883*	*Mme. Hecht*	*Paris.*
Un Bar aux Folies Bergères *1882*	*Pellerin*	„
Mme. Guillemet	*Viau*	„
Mery Laurent		
Femme à la Jarretière	*Pellerin*	„
Chasseur de Lions	*Durand Ruel*	*Paris.*

Im Verlage von BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN erschien

ARTHUR MOELLER-BRUCK:

Das Variete. Seine Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Mit 24 farbigen Vollbildern und 104 Text-Illustrationen (Faksimiles, Porträts etc.), mit Zeichnungen von Morin, Willette, Gavarni, Bradley, Reznicek, Caspari, Fidus etc.

Brosch. M. 7.—, in Prachteinband M. 8.—

Die „**Leipziger Illustrierte Zeitung**" vom 31. 8. 1902: Das hochinteressante, mit einer Reihe vorzüglich erläuternder Vollbilder (24) und Textabbildungen (104) sowie einem von Louis Morin entworfenen Prachteinband ausgestattete Buch enthält die wesentlichen Varietemomente aller Kulturvölker, von dem ältesten asiatischen Staatswesen an bis zu dem heutigen Grossstadtvariete und seinem litterarischen Nachwuchs, dem Kabaret und dem Überbrettl. Und neben den Dionysien, Pantomimen, Mysterien, Karnevalskomödien, Harlekinaden, Pierrotspielen, Zirkusscenen erscheinen die wichtigsten Tänze und ihre schönsten Darstellerinnen in charakteristischen Posen in Wort und Bild . . . Jedenfalls ist das Werk ein inhaltreiches, zeitgemässes und ungewöhnlich unterhaltendes Buch, das jeder, der sich für die mannigfachen Lebenserscheinungen der Gegenwart interessiert, kennen sollte

Das „**Litterarische Echo**" Heft 19, 1902: . . . Moeller-Brucks Buch bleibt eine geistvolle, kulturhistorisch interessante Arbeit, mit der die Geschichtsschreiber und Ästhetiker des künstlerischen Varietes nunmehr rechnen müssen. — Die Ausstattung ist mustergültig.

„**Neue freie Presse,**" **Wien**: . . Das Buch ist sehr hübsch ausgestattet, reich illustriert . . .

Das „**Berliner Tageblatt**" (Weltspiegel No. 96, 1902): . . . So hat das Variete denn auch seine durch die Tradition geheiligte Berechtigung. Es ist natürlich gut, dass alles Varietehafte von der ernsten Schaubühne verbannt ist. Aber es wäre doch unendlich schlimm, wenn das Variete garnicht vorhanden wäre. Alle, die jüngst mit dem Überbrettl dem Variete den Garaus machen wollten, haben eben seine Wichtigkeit, seinen Wert nicht erkannt. Und es ist ein grosses Verdienst von Arthur Moeller-Bruck, dass er in dieser Zeit eine, wenn auch nur skizzenhafte Geschichte des Varietes geschrieben hat, die unter dem Titel „Das Variete" erschienen ist. Mit ihrer reichen, vornehmen Ausstattung ist sie der erste ernsthafte Versuch, das Werden des Varietes zu entwirren und zu schildern.

Urteile der Presse über

DIE KUNST

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Die Kunst (München, Bruckmann), Heft 16, 1903.

Unter demselben Titel, wie diese Zeitschrift „Die Kunst“ das ganze Universum des künstlerischen Schaffens also bezeichnend, gibt Richard Muther neue künstlerische Monographien heraus. Temperamentvoll wollen die Bändchen einzelne Künstler und Kunstgebiete begreifen machen. Die zünftigen Historiker werden schon deshalb daran viel zu nörgeln haben, ein freies und leichtbewegliches Völkchen aber von Kunstfreunden, von solchen, die nicht durch vergilbte Folianten zu künstlerischem Mitgeniessen, sondern durch Freunde der Künstler sich führen lassen wollen, wird sich freuen über diese reizvoll ausgestatteten Bändchen und freudig wird es seinen wort- und seelbegabten Führern folgen, wie einst die Jugend hinter der verlockenden Pfeife des Rattenfängers zu Hameln

Neue Freie Presse, Wien, v. 10. 8. 1903:

Es ist nun ein wahres Verdienst, in einem kleinen wohlteilen Buche alles zu sagen, was von einem bedeutenden Kunstinterpreten den weitesten Kreisen über Leonardo gesagt werden kann, mit vielen Andeutungen für solche, die auch tiefer gründen wollen, ein weiteres Verdienst, diesem Buche eine so ebenmässige Ausstattung zu geben, wie wir sie hier finden. Die Auswahl der Reproduktionen ist so instruktiv, dass, wer nur sie durchsieht, schon den Gedankengang des Textes errät. Dieses kleine Buch mag eine Art Leonardo-Brevier sein, darin man immer wieder blättern und lesen kann, nie ohne neue Erbauung.

Hamburger Fremdenblatt v. 21. 2. 1903:

Richard Muther, der bekannte Kunsthistoriker, hat mit der Schaffung dieser Bibliothek die deutsche kunsthistorische Litteratur um ein Werk bereichert, das namentlich denjenigen willkommen sein wird, die einen Schrecken vor dickleibigen Kompendien der Kunstgeschichte haben und doch gern von kundiger Hand in die neuesten Forschungen und Ansichten eingeführt werden möchten. In sehr hübsch und modern ausgestatteten kartonierten mit Kunstbeilagen versehenen Bändchen, die um den geringen Preis von 1.25 M. zu kaufen sind, geben kunstverständige Verfasser, an der Spitze natürlich der Herausgeber selbst, Monographien und Charakteristiken einzelner Kunstepochen und bedeutender Künstler, die, populär geschrieben, schnell in den Geist der verschiedenen Kunstepochen einführen. In demjenigen, der sich den geistigen Inhalt dieser Bände aneignet, wird sicher die Lust gesteigert werden, sich immer eindringlicher mit der Geschichte der Kunst zu beschäftigen.

J. V. Widmann schreibt im Berner „Bund“ vom 21. 12. 1902:

Kunstbüchlein wunderzierlicher Art sind die von Richard Muther im Verlage von Julius Bard herausgegebenen Bändchen. . . .

Vossische Zeitung vom 18. 12. 1902:

. . Die beste Aussicht auf Erfolg hat eine im Verlage von Julius Bard in Berlin erscheinende Folge, die sich unter dem weiten Titel: „Die Kunst“ und mit Richard Muther als Herausgeber einführt . . . Die Ausstattung der kleinen Büchlein ist eine gefällige und solide; Papier und Satz sind gut und klar, die Abbildungen sind ast durchweg gelungen; kurz: äusserlich unterscheidet sich das Unternehmen in vorteilhafter Weise von dem Gros der „Künstler-Monographien“. . .

Frankfurter Zeitung v. 9. 10. 1903:

Albert Zacher: Venedig als Kunststätte. Das schmucke Büchlein, das den 6. Band der von Richard Muther unter dem Titel „Die Kunst“ herausgegebenen illustrierten Monographien bildet, kann allen Besuchern der einzigen Lagunenstadt als Führer durch die dortigen Kunstschätze aufs beste empfohlen werden. Es ordnet mit vielem Geschick den Stoff nach den Bedürfnissen und der Bequemlichkeit des durch die „calli“ (Gassen), über Plätze und Kanäle hinspazierenden Reisenden, in dessen Rocktasche es, dank seinem angenehmen Format, leicht Platz findet, zugleich ermöglicht ein genaues Sachregister alle etwa gewünschte Aufklärung und Belehrung jederzeit rasch zu finden. Und die Mitteilung dessen, was an ästhetischen und historischen Kenntnissen zu einem verständnisvollen Genusse erforderlich scheint, geschieht überall in einem flotten, leichten Plauderton. Auch denen, die Venedig wieder einmal in der Erinnerung geniessen wollen, wird das Buch mit seinen vorzüglichen Photographien und Heliogravüren dabei ausgezeichnete Dienste tun.

Münchener Neueste Nachrichten v. 22. 12. 1902:

Wir wüssten zum Lobe der ersten, inhaltlich und in der äusseren Erscheinung höchst anziehenden Bändchen nichts Besseres zu sagen als dies, dass sie vollauf das Versprechen erfüllen, das die Herausgeber in dem dem ersten Bande vorausgeschickten kurzen Programm geben. Wenn auch die folgenden Bändchen diesem Versprechen so treulich und glücklich nachkommen wie die ersten, dann darf der ganzen Sammlung der schönste Erfolg gewünscht und mit Sicherheit vorausgesagt werden.

Wiener Montagszeitung v. 5. 1. 1903:

. . . Die Hauptbedingungen für das Gedeihen dieses Unternehmens Gediegenheit bei Billigkeit, sind erfüllt . . . Bei der Beschränktheit des Raumes, eine Reihe von künstlerisch wertvollen Essays zu bieten, das ward überhaupt nur dadurch möglich, dass von Muther ausschliesslich die hervorragendsten Kunstgelehrten zur Mitarbeit herangezogen wurden

Kunst für Alle, Heft 10, 1903:

Was noch weit mehr als die Vielseitigkeit der besprochenen Themata die Mutherschen Monographien von all den anderen unterscheidet, ist die Art, wie die einzelnen Verfasser das Thema behandeln. Mit der Masse der populären Monographien zur Kunstgeschichte nimmt ja leider die Zahl derer zu, die wohl ein gewisses Mass kunstgeschichtlicher Kenntnisse besitzen, aber die weder Liebe zur Kunst und noch viel weniger eine Ahnung vom Schaffen und Wollen des Künstlers, von der Seele der Kunst haben. Die bisherigen Mitarbeiter der Mutherschen Kunst sind wirkliche Freunde und Kenner der Kunst und der Künstler, die wir durch sie kennen lernen sollen.

GEDRUCKT ZU WITTENBERG BEI HERROSÉ & ZIEMSEN

JULIUS BARD
VERLAG · BERLIN